سوريا

الثقافة_مدحت عكاش
العدد رقم 6
1 يونيو 1962

الشعر العراقي الحديث

منذ بداية القرن العشرين

بقلم : بدر شاكر السياب

لعل العراق عرف من الشعراء ، في ما يسمى بـ « الفترة المظلمة » أكثر مما عرف اي قطر عربي آخر . فبالاضافة الى عبد الباقي العمري وعبد الغفار الاخرس والسيد حيدر الحلي والسيد محمد سعيد الحبوبي ، هناك عدد كبير من الشعراء الآخرين الذين كانوا أقل شهرة من هؤلاء . وحين أهل ما يسمى بـ « عصر النهضة » كان للعراق شعراؤه ايضا . وكان هؤلاء الشعراء شبه امتداد لشعراء « الفترة المظلمة » . فلا سبيل الى المقارنة بين خليل مطران أو أحمد شوقي أو حتى حافظ ابراهيم في مصر وبين معروف الرصافي وجميل صدقي الزهاوي وهما « أكبر شاعرين » عرفهما العراق في عصر النهضة .

واذا كان معروف الرصافي يستحق أن يسمى – بكثير من التحرز – شاعرا ، فلا أدري ماذا يملك الزهاوي مما يستحق معه أن يسمى شاعرا . فحين نعتبر « وظيفة » الشاعر وظيفة سياسية أو اجتماعية أو فكرية نجد أن الرصافي قد أسهم بشيء من كل هذا ، مما حدا بدعاة الالتزام الى اعتباره « شاعرا كبيرا » . أما الزهاوي ، « شاعر العراق وفيلسوف شعرائه » كما كانت تسميه مجلة « الرسالة » المصرية ، فان « فلسفته » هي أنه كان يطلع على نتف من نظرية « دوران » – كما كان يشهر بها الكاتب المصري سلامة موسى – ثم « ينظمها » أبياتا ركيكة تفتقر حتى الى الرنين الموسيقي .

وبينما كان الرصافي والزهاوي حديث المجالس والندوات الادبية – وحتى السياسية – في بغداد ، كان في مدينة (النجف) – المدينة التي كل أهلها « شعراء » – اي نظامون – كما يقول المثل العراقي – شعراء لم يكتب لهم ما كتب للرصافي والزهاوي من شهرة ، وان كان بعضهم يفوق هذين الشاعرين ، او يفوق الزهاوي على الاقل ، بمراحل كثيرة . فما من منصف الا ويفضل الشيخ محمد رضا الشبيبي ومحمد مهدي الجواهري – حتى في ديوانه الاول – على « شاعري العراق الكبيرين » الرصافي والزهاوي . ومات الزهاوي فلم يؤثر موته في شيء على « الميزان الشعري » في العراق ، فقد ظل الرصافي يعتبر « شاعر العراق الفرد » ، وظل سواه من الشعراء دونه شهرة . ومع أن محمد مهدي الجواهري كان قد كتب قصيدته « ستالينغراد » – التي جعلت الشيوعيين ينصبونه « شاعرا أكبر » على البلاد العربية كلها – فقد حدثت مساجلة شعرية بينه وبين معروف الرصافي في آخر ايامه ، أعلن فيها الجواهري في استخذاء ما بعده استخذاء ، أنه يقاسي مثل ما يقاسيه الرصافي من حرمان ومن انكار لمواهبه . واستجدى فيها الرصافي ان يعتبره خليفة له . ومات الرصافي .. فوقف على قبره – بعد أن ووري التراب – شاعر ارتجل – وهو يرتجف – قصيدة رثاه بها ، وندد فيها بالحاكمين الذين ظلموا الرصافي وظلموا الشعب كله . كان هذا الشاعر محمد صالح بحر العلوم ، « شاعر الشعب » كما سمته جريدة الشعب اليسارية في فترة الحرب العالمية الثانية . ومنذ ذلك اليوم بدأت منافسة جديدة بين شاعرين جديدين – الجواهري وبحر العلوم – لتحل محل المنافسة التي كانت قائمة بين الرصافي والزهاوي . دخل هذان الشاعران في تلك المنافسة ، وسلاح الاول موهبته الشعرية وجريدته التي راحت تخلع عليه الالقاب وتنشر قصائده في موضع المقال الافتتاحي ، وسلاح الثاني اخلاصه الصادق للشيوعية وتفانيه في بث أفكارها .

وليس معنى هذا ان الجواهري لم يكن يبشر بالافكار الشيوعية في شعره • وما لبث ان جمع الشاعرين حزب سياسي واحد هو حزب « الاتحاد الوطني » • لكن رضاء الحزب الشيوعي العراقي عن هذا الشاعر أو ذاك كان هو الذي يرجح كفة هذا الشاعر او ذاك • ولم يكتف الحزب الشيوعي العراقي بالوقوف موقف المراقب في هذا الصراع الشعري • فحين برز الى العمل العلني تحت واجهة من « عصبة مكافحة الصهيونية » ـ التي أجازتها الحكومة ـ و « حزب التحرر الوطني » الذي ظل يواصل نشاطه فترة طويلة وان لم تجزه الحكومة ، جند شعراءه ، الذين كانوا أعضاء فيه أو أصدقاء له ، وزج بهم في الميدان • فصفقت جموع «المناضلين» و«الكادحين» لعلي جليل الوردي، وجاسم الجبوري وبدر شاكر السياب•

لكن عام ١٩٤٧ سجل تحولا في اتجاه الشعر العراقي وأساليبه • ففي أواسط ذلك العام أصدرت الشاعرة العراقية نازك الملائكة ديوانها الاول (عاشقة الليل) ، وفي أواخره أصدر بدر شاكر السياب ديوانه الاول « أزهار ذابلة » • وبصدور هذين الديوانين بدأت حركة الشعر الجديد في العراق ••• فجاز ، لمن يريد التحدث عن الشعر العراقي المعاصر ، بعد ذلك أن يقصر حديثه على الشعراء الشباب وحدهم الذين فتحوا للشعر العراقي آفاقا جديدة واستطاع بعضهم أن يسمع صوته لجهات كثيرة خارج العراق •

غير أن الاحداث السياسية لم تكن لتترك الشعر يأخذ مجراه • فقد شهد العراق في أوائل عام ١٩٥٨ ما يسمى ب « الوثبة » ـ وهي الحركة الشعبية التي أطاحت بحكومة صالح جبر وتسببت في الغاء معاهدة (بورتسماوث) • وشهد العراق فترة من الحرية لم يشهد شبيها لها منذ سقوط بغداد على يد هولاكو حتى ١٤ تموز ١٩٥٨ • مئات من المظاهرات التي كانت تلقى فيها القصائد وعشرات من الاجتماعات التي يعتلي المنابر فيها عشرات من الشعراء • وصار أكثر الناس لا يلقون بالا لغير الشعر « الملتزم » ، الذي لم يكن في أغلب الحالات ـ سوى مقالات سياسية أخضعت للوزن والقافية• وانطوى كثير من الشعراء الحقيقيين على أنفسهم ، يكتبون الشعر ثم يقرأونه على أصدقائهم في مجالسهم الخاصة • ثم نشبت الحرب الفلسطينية ، وأعلنت الاحكام العرفية في العراق • فخفت الغليان السياسي في العراقي ، وخفتت معه أصوات الشعراء الملتزمين ، الا الجواهري الذي لم يكف عن كتابة الشعر السياسي ، والا الشعراء القوميين ـ القوميين العرب طبعا ـ الذين راحوا يكتبون قصائد يحثون الناس فيها على الجهاد ومحاربة الاعداء في فلسطين •

في تلك الفترة ولد « الشعر الحر » ـ وهو الشعر الذي لا يتقيد فيه الشاعر بأن يكون عدد التفعيلات متساويا في كل أبيات القصيدة ـ وان كان « جنينه » الحق قد رأى الحياة عام ١٩٤٦ حين اكتشف بدر شاكر السياب هذه الامكانية في قصيدته (هل كان حبا ؟) المنشورة في ديوانه (أزهار ذابلة) الصادر عام ١٩٤٧ ، وحين نشرت الاستاذة نازك الملائكة قصيدة لها كتبتها على هذه الطريقة في مجلة (العروبة) التي كان يصدرها الاستاذ محمد علي الحوماني عام ١٩٤٧ • وأصدرت نازك الملائكة ديوانها « شظايا ورماد » عام ١٩٤٨ وأصدر بدر شاكر السياب ديوانه « أساطير » عام ١٩٥٠ • فبدأت حركة الشعر الحر منذ ذلك الحين •

ولم تتح ، في تلك الاثناء ، للشيوعيين أية فرصة لعقد اجتماع « جماهيري » ـ كما يسمونه ـ او اقامة حفلة ، مما ساعد على اضعاف حركة الشعر المنبري • وتلقف الشعراء الشيوعيون الشباب حركة « الشعر الحر » فتبنوها • ونصبوا لها أميرا منهم هو عبد الوهاب البياتي الذي زعموا أنه هو « رائد الشعر العراقي الحديث » • وراحوا يكتبون المقالات المبنية على (الدايلكتك) الذي « لا يمكن أن يخطىء أبدا !! » فحركة الشعر الحر ـ كما يزعمون بدأت بتغيرات « كيفية » أدت بدورها الى تغيرات « كمية » •• أي في عدد التفاعيل • هكذا! بكل بساطة تصبح حركة الشعر الحر حركة ماركسية • متجاهلين أن التغيرات « الكمية » ـ اي التغير

في عدد التفعيلات في كل بيت ـ هي التي سبقت التغيرات « الكيفية » ، اي المواضيع التي أصبح الشاعر يكتب فيها وأسلوبه في الكتابة • وعزز هذه الدعوى الشيوعية جهل بعض الفئات الرجعية التي راحت تزعم ان حركة « الشعر الحر » انما تهدف الى القضاء على الشعر العربي وعلى الاساليب العربية وان الشعوبيين ـ أو الشيوعيين ـ هم أول من جاء بهذه البدعة •

صحيح ان بدر شاكر السياب كان عضوا في الحزب الشيوعي العراقي حين بدأ كتابة الشعر الحر • لكنه أوقف « شعره الحر » على عواطفه الذاتية ـ التي كانت متشائمة ، راغبة في الموت والفناء ـ بينما ظل يكتب قصائده « النضالية » على الطريقة التقليدية ليتمكن من القائها في المظاهرات او من على المنابر ـ او ليلقيها أي « مناضل » سواه ـ متى واتته الفرصة • هذا من ناحية الشكل • أما من ناحية المضمون فقد كان للشاعر الانكليزي الكبير ت•س• ايليوت (الشاعر « الرجعي » كما يسميه الشيوعيون) ، أكبر الاثر • فعن طريق تقليده ـ تقليدا سطحيا بالطبع ـ شاعت طريقة التكرار ـ اي تكرار بيت معين ـ وطريقة التضمين بحيث ينعكس المعنى الاصلي الذي قصد اليه الشاعر المضمن قوله ، وطريقة الالتجاء الى الاسطورة ، وخاصة اسطورة ادونيس ـ تموز ـ التي شاع استعمالها في الشعر العربي الحديث رمزا للبعث بعد الموت ، كما شاعت طريقة استعمال الديالوج ، واستعمال لغةالحوار اليومي • ومسخ الشعراء الشيوعيون طريقة ايليوت • فشاع التكرار على نحو ما يكرر المتظاهرون شعارا معينا أثناء سيرهم ، وشاعت طريقة تضمين الشعارات السياسية ، واستعمال اللغة العامية دون ضرورة الى استعمالها • واذا كان عبد الوهاب البياتي بداية هذا الانحراف الشيوعي في الشعر ، فان « الشهرة » التي نالها والثناء الذي لقيه شجع بقية الشعراء الشيوعيين على التمادي في هذه المساوىء التي اعتبرت حسنات • قال أحدهم في قصيدة :

جمعة الاتراك أحد

كوم باوع يا محمد !!

ففي البيت الاول ضعف (الحاء) في كلمة (أحد) • اما البيت الثاني فهو باللغة العراقية الدارجة ومعناه (قم فانظر يا محمد) • وقال شاعر شيوعي آخر :

معي كان في ٥ / ٦

وقد كنت أشرب صوته

ان البيت الاول لا يستقيم الوزن فيه الا اذا لفظنا التاريخ كما يلفظه العامة ، فقلنا (معي كان في خمسة سته) اي بترك التاءين في خمسة وستة دون تنقيط ولا تحريك •

ان في العراق اليوم جمعيتين أدبيتين هما (اتحاد الادباء) ويسيطر عليه الشيوعيون و (جمعية الكتاب والمؤلفين العراقيين) ويسيطر عليها الرجعيون • على ان في كلتا الجمعيتين عناصر طيبة تتمتع بشبه استقلال فكري •

وتلاحظ اليوم في الشعر العراقي ردة على الالتزام • لقد عاش أغلب الشعراء العراقيين فترة طويلة من حياتهم ـ هي فترة الشباب ـ وهم لا يكتبون الا عن الفقر والجوع والبطالة والظلم والطغيان ، أن يلتفتوا الى أنفسهم فيعبروا عما تجيش به من عواطف تجاه الطبيعة والموت والله • وان المتتبع لحركة الشعر العراقي ليلاحظ اليوم ـ حتى عند بعض الشعراء المعروف أنهم « شيوعيون » ـ نبرة دينية تتراوح قوة وضعفا حسب موقف الشاعر الايديولوجي والسياسي • كما يلاحظ فورة في العواطف نحو الجنس الاخر ونحو الطبيعة والجمال بصورة عامة • ولعله تعويض عن فترة شبابهم الضائعة عبثا في الالتزام • ونستطيع أن نعدد بضعة اسماء من اسماء الشعراء العراقيين تقف شامخة على سواها • فهنالك الاساتذة : نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الجبار داود البصري في جمعية الكتاب والمؤلفين العراقيين ، وهناك سعدي يوسف ورشدي العامل وحساني على الكردي في اتحاد الادباء •

ولن يقدر للشعر العراقي الحديث الازدهار الا اذا تخلى نهائيا عن الالتزام ، واتخذ من شعراء الغرب الكبار أمثال ت•س• ايليوت وسان جون بيرس وايدت ستويل وستيفن سبندر وسكليانوس ـ لا من ناظم حكمت وبابلو نيرودا وقسطنطين سيمونوف ـ قدوة له •

الشّعر العربيّ الحديث
من قصيدة التّفعيلة إلى (قصيدة) النّثر

المنجي الطيب الوسلاتي

الشعر والشعرية:

الشعر في اللغة العلم بالشيء والفطنة له والإحساس به، وفي الاصطلاح تعددت تعريفات الشعر بتعدد المدارس والمذاهب الفكرية والفنية التي ظهرت منذ أقدم الأزمان إلى الآن.

فلا شك أن هناك عدة اعتبارات (فنية، ذاتية وسياسية) ساهمت في تعدد مفاهيم الشعر، لأن الشعر عند علماء العروض والقافية هو غيره عند غيرهم من العلماء. وربما كان حده المشهور (كلام موزون مقفى) وهو تعريف موسيقي منطقي، يرجع في أصله إلى فيثاغورس وأفلاطون.

هناك فئة من الشعراء يدافعون عن شكل معين في الكتابة وهو الشعر النثري أو بالأحرى النثر الفني، البعض بدعوى التجاوز للأشكال الأخرى الكلاسيكي منها والجديد، أو بدعوى البحث والتجديد، والبعض الآخر بسبب جهلهم بعلم العروض. فلا يمكن للشاعر امتلاك الأداة الفنية، دون أن يقرأ خير ما في تراثنا، وأعتقد أكثر من ذلك أن الشكل الكلاسيكي لا يتوفر إلا لمن بلغ درجة من امتلاك اللغة والتراث، ومن أكتسب ثقافة واسعة. أنا شخصيا أومن بأن الشكل العمودي لم يعد الشكل الأوحد، هناك أشكال أخرى استوجبها الواقع الجديد المتجدد، ولكنها لا يمكن أن تنطلق من الفراغ، أي جهل قوانين وقواعد الشعر سواء الخليلي أو شعر التفعيلة.

إن كتابة الشعر صعبة أيّا كانت الأشكال، سواء خليلية أو مستمدة من روح أوزان الخليل، أي الأوزان التي اتخذت التفعيلة الخليلية الواحدة مرتكزا موسيقيا. أما النثر الفني، فهو في رأيي عملية صعبة أيضا وإن كانت لا تدخل في باب الشعر، حتى وإن توفرت على قدر كبير من الشعرية، لأن الروح الشعرية التي تسيطر على النص، ليست في الواقع محصورة في الوزن والقافية، فأحيانا نجدها في رواية أو مسرحية نثرية، أكثر مما نجدها في القصائد ما كان منها خليليا أو ما جرى على التفعيلة، وهذه الروح لا تصنع بمفردها شعرا، كذلك الشأن بالنسبة للوزن والقافية بدون الروح الشعرية، لايصنعان شعرا

هذا وتجدر الملاحظة إلى أن البعض، عملوا على تقليد التجربة الغربية في قصيدة النثر بطريقة ساذجة دون مراعاة للخصوصية العربية ولمرجعيتنا التراثية، بل انطلقوا من حيث بدأ الغرب، حيث قطعوا مع شعرنا وتراثنا سواء كان ذلك عن وعي أو عن غير وعي، كما أنهم كتبوا نصوصا نثرية مطولة في غالب الأحيان، جاهلين بأن من مميزات قصيدة النثر في التجربة الغربية، أن تكون قصيرة، فالتطويل يفقدها وحدتها العفوية، لأنها ـ أي قصيدة النثر لدى الغرب ـ أكثر حاجة من قصيدة الوزن إلى التماسك، وباختصار شديد، إن أحسن تعبير عما سبق ذكره عن النثر الفني (الشعر النثري) قولة ناجي علوش : (إذا كان من حق الناقد الحديث أن يقول : لا يخرج من النثر قصيدة، فإن من حقه أن يقول : ليس ما بين يدي شعرًا أو نثرًا).

الريادة في حركة الشعر العربي الحديث :

يتنازع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ريادة الشعر العربي الحديث أو الحر أو المرسل، وهذا النزاع حجب محاولات كل السابقين لهما في هذا المجال.

لقد كان للسياب همّ آخر عدا الدخول في صراع من هذا القبيل، حيث أن المرض شغله عن الخوض في مثل هذه المسائل، حيث قضى عن ثمانية وثلاثين عاما. وأما نازك الملائكة، فما فتئت جاهدة تخص نفسها بالريادة وتنسبها إليها وحدها دون السياب، متناسية تجارب سابقة أشار إليها كل من صلاح عبد الصبور والسياب نفسه. أما السياب فقد مر مرورا عابرا بعلي أحمد باكثير، معتبرا إياه أول من كتب الشعر الحر ولم يشر البتة إلى لويس عوض. أما صلاح عبد الصبور فقد أشار إلى لويس عوض دون باكثير، ويبدو أن السياب لم يطلع على محاولات لويس عوض. حيث كان صدور محاولات لويس عوض وعلي أحمد باكثير سنة 1947 وإن كانت قد كتبت قبل هذا التاريخ بسنوات.

أما نازك الملائكة فهي تروي أنها قد كتبت قصيدة الكوليرا عام 1947 والتي نشرت في العام نفسه.

أما بدر شاكر السياب، فهناك اتفاق بين من كتبوا حول الموضوع، أن ديوانه (أزهار ذابلة) صدر في نوفمبر 1947، ويقول صلاح عبد الصبور : [... ولكن بدر شاكر السياب نفسه، يذكر أن ديوانه (أزهار ذابلة) طبع في مصر، وأنه وصل إلى العراق في شهر ديسمبر 1947، وأن قصيدة (هل كان حبا ؟) المكتوبة بطريقة الشعر المرسل أو الحر، قد كتبت قبل طبعه بما لا يقل عن شهرين.

ـ إذا كانت المسألة مسألة حساب فحسب ـ وبأكثر من عام كما هي الحقيقة، حيث نشرت هذه القصيدة في مجموعة (أزهار وأساطير) التي طبعت سنة 1960 وبدر يعالج في بيروت وقد ذيلها بالتاريخ التالي : 29 /11/ 1946 ...].

وسواء كان بدر شاكر السياب الأسبق عن نازك الملائكة أو العكس، فهذا لا يغنينا عن ذكر بعض التجارب السابقة. فلا يجب أن نتناسى تجارب كل من أبي القاسم الشابي المبكرة جدا في التجديد شكلا وموضوعا، ومحاولات نسيب عريضة وأحمد رفيق المهدوي.

ورغم أنه من الصعب التثبت ممن ارتادوا تجربة الشعر الحر، فإن نازك الملائكة تورد أسماء مجموعة من الشعراء، ويبرز ضمنهم، علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد ومحمود حسن إسماعيل وغيرهم...

تقرّ نازك الملائكة سنة 1978 بأنها تسرعت في الحكم، حين نسبت سنة 1962 لنفسها الريادة في حركة التجديد، حيث تقول : [عام 1962 صدر كتابي (قضايا

الشعر المعاصر)، وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق، ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي، ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أن هناك شعرا حرا قد نظم في العالم العربي قبل سنة 1947، سنة نظمي لقصيدة (الكوليرا) ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة 1932.

ضوابط الشعر الحر:

إن البعض من الكتاب يستسهل كتابة الشعر الحر، باعتباره أكثر ما يغريهم ويجذبهم للممارسة معتقدين أن (الحرية) تسهل عليهم خوض التجربة، ولكنهم حين يحاولون، يكتشفون أن الشعر فن صعب في جميع حالاته، خاصة المعتمد على الأوزان الخليلية، لأنها تتطلب مهارة عالية من القدرة الموسيقية والإمكانات اللغوية اللازمة.

صحيح أن التفعيلة تمد الشاعر بحرية أرحب وأكثر شمولية، ولكن دون السقوط في فوضى لا فنية.

فالوزن الخليلي يفرض على الشاعر قدرة كبيرة على التركيز وابتداع الصور، واستنباط الرموز، والشعر الحر في حاجة للقافية، ولكن قافية داخلية، لأنها بمثابة المفتاح الموسيقي. فالقافية تدخلت، ولا زالت تتدخل في النثر، فكيف نغيبها عن الشعر ؟ لذلك فالشعر الحر أو المرسل يخضع لضوابط تنظمه. ويرتكز الأساس الأول للشعر الحر على وحدة التفعيلة، وكيفية توزيعها على الأسطر مراعاة نظام الروي، وطريقة استخدام الزحافات والتدوير والعلل.

لقد فهم الرواد، أن الشعر الحر قد أكتسب حريته من ارتكازه على ما أسمته نازك الملائكة بالبحور الصافية، أو البحور المتألفة من تفعيلة واحدة، ووضعت شروطا أربعة، ترى وجوب توفرها، لكي تعتبر قصيدة ما، أو قصائد هي بداية هذه الحركة، وتتلخص في :

- وعي الناظم بأن قصيدته قد استحدثت أسلوبا وزنيا جديدا ومثيرا أشد الإثارة للناس،

- دعوة من الشاعر مع قصيدته تلك أو قصائده موجهة إلى الشعراء أن يحذوا حذوه بعد أن يشرح الأساس العروضي لما فعل،

- مقابلة النقاد والقراء للدعوة بالضجيج الفوري إعجابا أو استنكارا، وكتابتهم مقالات كثيرة لمناقشتها،

- استجابة الشعراء لها والبدء فورا باستعمال اللون الجديد، على أن تكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله.

والمتأمل في هذه الشروط يجدها شروطا معجزة، بيد أن أول قصيدة من الشعر الحر انطبقت عليها بعض شروط نازك الملائكة السابقة - حسب قراءة بعض النقاد - ولو بعد حين، كانت قصيدة بدر شاكر السياب (هل كان حبا؟)، وقد كتبها أو نشرها بتاريخ 29/ 11/ 1946 وهي على بحر الرمل (فاعلاتن ...) وتتكون من ثمانية وعشرين سطرا سشعريا.

واستحداث أسلوب وزني جديد، وخاصة في المزج بين البحور، لا يعني بالضرورة تجديدا، والذي يحدد نجاح هذا التداخل هو موسيقى القصيدة نفسها، فهناك قصائد تستعمل موسيقى بحر ما ومشتقاتها ولكنها تبدو بلا موسيقى، بينما نجد التفعيلة ذاتها في قصائد أخرى زاخرة بالموسيقى، مفعمة بالنغم.

والتداخل بين البحور، لا يجب أن يكون بصفة اعتباطية، لأنه في الشعر الحديث يتداخل الرجز بالسريع والكامل بالخفيف والرجز بالكامل لقرب العلاقة بينهما.

كما أن القافية لم تعد جزءا أساسيا من القصيدة، ولا جزءا هاما من موسيقاها. فالشاعر الحديث ليس مضطرا أن يختار لفظة مناسبة لآخر كل سطر، بل الشيء الوحيد الذي يعنيه هو التعبير عن حالة شعورية تعبيرا فنيا صادقا.

لهذا فقد تجاوز الشعراء المحدثون القافية بنسب متفاوة، حتى أن البعض تجاوزها نهائيا، كما فعل يوسف الخال في كثير من قصائده.

الشكل في تجربة الشعر العربي الحديث :

إن الشعر العربي الحديث لم يقطع تماما مع التفاعيل التي وضعها الخليل، إلا أنه لم يتقيد بالنظام الصارم المحدد للبحور الستة عشر المعروفة والخمسة المولدة، بل إن الشاعر أصبح ومنذ السياب ونازك الملائكة يبعثر تفاعيله ويوزعها على الأسطر بشكل ينسجم مع تعبيره عن حالاته الشعورية والنفسية.

إن الشاعر العربي الحديث، لم يعد يتقيد بنظام الشطرين ولا بنظام عدد تفاعيل الأشطر فقط، الشيء الوحيد الذي يتقيد به هو وحدة التفعيلة وأحيانا يتجاوز ذلك، حيث ينتقل في نفس القصيد من تفعيلة بحر إلى تفعيلة بحر آخر، كما فعل السياب في قصيدة (جيكور المدينة) حيث تحول من تفعيلة (فعولن للمتقارب) إلى تفعيلة (مستفعلن للرجز)، وقد يتجاوز الشعر ليتحول إلى نثر كما فعل أدونيس في قصيدة (وحدة اليأس).

والمتطلع في الشعر الحديث يلاحظ أن البحور الشعرية ليست مستعملة بنفس الدرجة، إذ نلاحظ من خلال بعض التجارب الهامة، التركيز على تفعيلة البحر الكامل ثم الرجز، فالوافر، فالمتقارب، فالهزج، وهذا الأخير كثيرا ما يتداخل معه الوافر والسريع، كما نلاحظ تداخل الرجز بالسريع والكامل بالخفيف والرجز بالكامل...

والهدف من ذلك هو خلق موسيقى مفعمة بالنغم، حيث تكون الموسيقى جزءا من وحدة القصيدة العضوية.

أما القافية فقد كانت جزءا أساسيا من القصيدة في الشعر التقليدي، وكانت بذلك أحد أهم الأجزاء من موسيقاها. ولكن حركة الشعر الحديث جعلت القافية خاضعة للإبداع الشعري، حتى أن بعضهم تجاوز القافية نهائيا، كما أشرنا سابقا.

لقد تجاوز الشعر الحديث نظام الشطر، فالقصيدة نظام متصل، فالانسياب يعطي نوعا من التدفق والحرارة دون أن يذهب بموسيقى القصيدة. وإذا كنا ركزنا على الجوانب الشكلية في تجربة الشعر العربي الحديث، فهذا لا يعني أن التغيير حصل في الشكل فقط، بل هي تجربة خلق ولدت معها كل مبررات حياتها، وطبيعة هذه التجربة ليست معزولة عن وعينا بطبيعة المرحلة التي نعيشها، فالتغيير الذي طرأ على الشعر العربي الحديث - شكلا ومضمونا - له جذوره الاجتماعية كما أشارت إلى ذلك نازك الملائكة في مقالها (لجذور الاجتماعية للشعر الحر).

التجريب في الشعر العربي الحديث :

إن الشعر العربي، كان ولا زال يقوم بتجارب في الشكل والمضمون، و لو أن المضمون يتغير بأكثر سرعة من الشكل، رغم أن الأشكال في تغير دائم. فالأوزان الخليلية متعددة الجرس الموسيقي، والأنغام المختلفة هي في حد ذاتها محاولة في تغيير الشكل.

إن الشعر الحر، أي الشعر الذي اعتمد التفعيلة دون

أن يتقيد بالعدد الصارم في التفعيلات، هو محاولة لتحريك الطاقة النغمية التي هي التفعيلة.

فالشعر الحر لم يعد ينظر إلى تفاعيل الشطر الواحد في البحور الصافية ـ أي البحور ذات التفعيلة الواحدة وهي : المتقارب، المتدارك بنوعيه، الهزج، الرجز، الكامل، الوافر والرمل ـ على أنها تفعيلة واحدة كما كان يرى ذلك الشعر العمودي، بل ينظر إلى كل منها على حدة، أي تفعيلة مستقلة بذاتها، وبذلك أمكن للشعر الحر أن يوفر مجالا كبيرا من الحرية، وهي ليست حرية فوضوية، بل حرية مسؤولة. ومن هذه المسؤولية يتحتم على الشاعر الحق، أن يكون صوت عصره والسابر لأعماق أسراره والمفكك لرموزه، وأن يكون صوت عصره، لا يعني التنصل نهائيا من عصور سابقة.

إن الأشكال الخليلية عسيرة، وقلة من الشعراء اليوم قادرون على كتابة مادة معاصرة اعتمادا على هذه الأشكال، برغم أن الأوزان لا زالت صالحة للتعبير عن واقعنا وأحاسيسنا مثلها مثل شعر التفعيلة، إلا أن الواقع العملي أثبت أن شعر التفعيلة أكثر من الشعر التقليدي في تمثيل عصره والتعبير عنه.

إن الانفجار الشعري كان تعبيرا عن الأزمات المزمنة لجمود الشكل التقليدي. ومنذ البدايات، حاول رواد الشعر الحديث الاقتراب المباشر من الحدث اليومي والتجربة العادية ولغة الحياة واستخدام الرموز التارخية والأسطورية، والتركيز على الوحدة العضوية في القصيد، وبذلك نفذت الرؤية الفنية إلى جوهر التعبير عن اللحظة التاريخية التي يمر بها الوعي القومي العربي. فقدمت حركة الشعر إيقاعا أسرع في مختلف اتجاهاتها، وبعد الرواد ـ بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي ونزار قباني ـ وهم الذين أسسوا لرؤية واقعية. انشق الشعر الحر ابتداء من أواخر الخمسينات وبداية الستينات عن هذه الرؤية الواقعية.

و بدلا من الاقتصار على الصورة الرمزية، أصبح الإطار كله رمزيا، كما يتجلى ذلك لدى أدونيس ـ علي أحمد سعيد ـ خاصة في ديوان (أغاني مهيار الدمشقي)، الذي صدرت طبعته الأولى عن دار مجلة (شعر) سنة 1961، فتحولت الألفاظ من مجرد أدوات في بناء السطر الشعري، إلى تجسيد للصورة الشعرية، أي أن الجدلية أصبحت هي السمة الأولى في الحركة الشعرية والتي تبدأ بمواجهة الذات للعالم والحلم للواقع والحاضر للماضي والزائل للخالد.

قصيدة النثر:

تجاسر البعض وأعلن عن موت قصيدة التفعيلة عمودية كانت أم حرة، وعن حلول قصيدة النثر محلها في التعبير عن روح العصر. إن قصيدة النثر هي مظهر فكري وضرورة ثقافية اجتماعية، جاءت نتيجة ما حدث من متغيرات في بنية المجتمع، وانفتاح الحضارة العربية على الحضارات الأخرى، ومسايرة لحركة التطور الشامل، متزامنة مع حركة التغيير المتسارعة التي هزت العالم خلال القرن الماضي، مشكّلة وجهًا آخر لثورة الشعر العربي، التي بدأها السياب ونازك الملائكة، بدون أن تنتهي إلى سلطة أسلوبية محددة. إن أصحاب هذا الإعلان، أغلبهم عاجزون عن التمييز بين الشعر والنثر، فهم ما فتئوا يرددون أن الشعر قد اجتاز مرحلة الوزن نهائيا، وأن عليه أن يتحول إلى مرحلة النثر. غير أنهم لم يستوعبوا، إن الشعر عندما يقدم على هذه الخطوة، يكون قد سجل تحولا نوعيا، أي أنه لم يعد شعرا، وإلا فإنه باستطاعتنا القول إن رواية (السد) لمحمود المسعدي هي من أطول وأجمل القصائد الحديثة في

الأدب التونسي والعربي وحتى العالمي، شأنها شأن (رمل وزبد) لجبران خليل جبران، والأمثلة كثيرة.

إنّ أذُن أغلب (الشعراء) الجدد لم تعد من الرهافة بحيث تميز بين الموسيقي وغير الموسيقي، بين الموزون وغير الموزون. إنهم عاجزون أن يقيموا بيتا شعريا عربيا. هذه حقيقة للأسف الشديد. ربما نغفر لهم ذلك، لأنهم يعتبرون أنفسهم كتاب (شعر) من نوع جديد، أي شعر بلا وزن، فنحن لا يمكن أن نقنع سريعا بأن هذا النثر العادي الذي يكتبونه بألفاظ ضعيفة وأسلوب ركيك غير متماسك وتعابير معادة مكرورة، إنما هو نثر جيد. فكيف لنا أن نقول إنه شعر، شعر جديد ونحن مؤمنون بالجديد.

إن أغلب المدافعين عن قصيدة النثر هم عاجزون عن كتابة الشعر، لأن الشعر يفرض عليهم معاناة عنيفة للغة والأسلوب ناهيك عن التجربة.

لقد حكمت (قصيدة النثر) على نفسها قبل أن يحكم عليها القراء أو النقاد. وعندما يعترف معظم أصحابها دون خجل أنهم عاجزون عن كتابة الشعر الخليلي والحر معا، لأن ثقافتهم الشعرية العربية لا تؤهلهم لكتابة الشعر موزونا ومموسقا. ثم لا يخجلون من كونهم لا يكتبون سوى نثر أو نثر فني في أحسن الأحوال. عندها سيوضع هذا الأدب في مكانه الصحيح، وحتى حجة البعض القائلة : بماذا نفسر طغيان هذه النوعية من النصوص على صفحات جرائدنا ومجلاتنا ؟ نسألهم بدورنا : هل أن كثرة النصوص التي اجتاحت كل الفضاءات فيها جديد حقا ؟ هل هي منسجمة مع الروح العربية العصرية بكل ما فيها من موسيقى وتأملات وأصالة ؟

شخصيا أرى في هذه الغزارة دلالة على الضعف وعلى السطحية وعلى عدم أخذ أصحابها الحياة والفن بجدية.

الشعر الحديث والحداثة في الشعر:

أولا لابد من توضيح إن كان هناك فرق بين مفهومي الشعر الحديث والحداثة في الشعر؟ هناك الشعر الحديث الذي يروج له البعض، هذا الذي تحلل من جميع الضوابط الفنية، حتى لنكاد نقول العقلية والإنسانية. فقد نجد له جذورا في شعر الانحطاط. ومع ذلك لم يستطع أن يكون في مستواه الفني.

أما مفهوم الحداثة في الشعر، فلم يتفق النقاد حوله.

فالحداثة إن كانت زمنية تفقد هذه الصفة بمجرد مرور قليل من الأعوام. وتكون بهذا المعنى غير عميقة الدلالة، أو لا دلالة لها يُعتمد عليها في الدراسات الأدبية. فكل شيء يعاصرنا هو حديث زمنيا. وهذا الشيء نفسه يغدو قديما بعد فترة معينة وربما بعد لحظة. وخطر هذه النظرة أنها قد تنفي تراث الأمة والإنسانية. أما إذا كانت إبداعية، أي إذا جاء المبدع بشيء لم يسبقه إليه غيره، وأن هذا الشيء يساير روح العصر، أو يمد أجنحته إلى البعيد في المستقبل. يكون كل ما أتى على هذا النحو حديثا وتكون الحداثة شيئًا قديما لا يخلو منه الأدب. إن كل شعر يصل إلينا ونعجب به ونشعر بارتباطه بنا هو شيء منا، أي شيء معاصر، أي شيء حديث، الشنفرى كان أعظم شاعر حديث في عصره. والشعر الحديث هو كل عمل شعري إبداعي نكتبه ويحمل إلينا جديدا، حقا، جميلا، مفيدا، والفائدة هنا ليست نقيض الجمال بل ملازمة له. والتجديد لا يمكن أن يكون إلا انطلاقا من الواقع، أي بمعنى من المعاني بالارتكاز إلى التراث.

وحتى لا تختلط علينا الأمور، وجب أن نعرف القديم معرفة دقيقة وشاملة وأن ندرك كما أشار إلى ذلك أدونيس (... إن صفة القدامة لا تعني بالضرورة

التناقض مع ما يطلق عليه إسم الحديث...) وأن ندرك أيضا أن صفة الحداثة ليست حكما بأفضلية الحديث عن القديم، وإنما هي مجرد وصف.

فالحداثة سمة فرق لا سمة قيمة... ويضيف أدونيس (... إن المحدث في دلالته العربية الأصلية هو ما لم يكن معروفا في كتاب، ولا سنة، ولا إجماع...). هكذا يمكن أن نقول: إنّ الحداثة سمة للأقوال والأشياء غير المعروفة من قبل، وبهذا المعنى لكل عصر حداثته.

الهوامش والإحالات

- قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة
- الجذور الاجتماعية للشعر الحر : نازك الملائكة
- زمن الشعر لأدونيس
- مقدمة ديوان بدر شاكر السياب (الجزء الأول) : ناجي علوش
- المصطلح النقدي في نقد الشعر : إدريس الناقوري
- موسيقى الشعر : إبراهيم أنيس
- قراءات جدلية في نصوص من الأدب التونسي الحديث : توفيق بكار

سوريا
التراث العربي
العدد رقم 25-26
1 أكتوبر 1986

الشعر العربي الحديث والتراث
القرآن الكريم
دراسة في التناص*

د. عبدالنبي اصطيف**

□ مقدمة :

يستطيع المتأمل في طبيعة الأدب العربي الحديث أن يقع فيه على نوعين من المكونات Constituents : داخلية وخارجية ؛ داخلية Internal تشمل البنى Structures اللغوية والثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية ـ هذه البنى التي يشكل مجموعها السياق Context الذي يحكم انتاج هذا الانشاء Discourses اللغوي الذي توظف فيه اللغة على نحو خاص؛ وخارجية External تشمل البني المتنوعة المتصلة بواقع المواجهة مع أوروبا والعالم بشكل عام ـ هذه المواجهة المتعددة الوجوه والأبعاد ، والتي تنعكس عادة في الإشارات الضمنية Implicit والصريحة Explicit ، الثقافية وسواها، الى هذا المكون الخارجي ، والتي تدرس من قبل المعنيين بالأدب المقارن بصفتها مؤثراً أجنبياً له دور معين في حفز أنماط Modes من التغيير على مختلف المستويات في هذا الأدب .

واذا ما رغب المرء في التركيز على واحدمن المكونات الداخلية هو اللغة ، فانه يمكن

★ التناص ، أو تفاعل النصوص ، ترجمة لمصطلح Intertextuality .

★★ عبد النبي اصطيف هو مدرس النقد الحديث (العربيوالاوربي) في جامعة دمشق ، ومدرس مشارك لمادتـي الادب المقارن و النقد الأدبي في قسم اللغة الانكليزية في جامعةالبعث في حمص . حصل على درجة الدكتوراة في النقد المقارن (عربي ـ أوربي) من جامعة اكسفورد ، وله مساهماتهالمعروفة في مختلف المؤسسات الجامعية والثقافية والاعلامية . نشر أكثر من مائة وخمسين بحثا ودراسة ومقالة وترجمةباللغتين العربية والانكليزية في دوريات القطر العربي السوري والوطن العربي وأوربا ، وحضر العديد من المؤتمـراتالمتصلة بحقل تخصصه داخل القطر وخارجه .



أن يشير الى أن هذه اللغة بالنسبة الى منشىء هذا الأدب العربي الحديث ليست مجرد نظام لغـوي Langue يحكم انتاج انشائه الفردي Individual discourse ويكفـل لـه الوصول الـى الآخرين وحسب ، بـل هي أيضـاً أداة للتفكير لهـا اجراءات وعادات وأعراف معينة تفرض نفسها على مستخدم هذه اللغة • وفوق هذا وذاك ، ان اللغة هي الأداة الأهم من غيرها التي تتجلى من خلالها الثقافة الموروثة لمـن يستخدم هذه اللغـة • ان ممارسة أية لغـة لا يعني مجرد استخدام أداة توصيل وتفكـير فقط ، بل انه يتضمن أيضـاً استيعاباً لجملة متفاوتة من الثقافة التي دونت فيها • بل ان عمليـة الاستيعاب هـذه تتأثر وتؤثر بمدى استيعاب مستخدم اللغة لهـا ، حتى أن المرء ليخال أنهما عملية واحدة ، أو أنهما وجهان لعملة واحدة تستهدف استيعاب العالم فينـا ومن حولنا ، وادراكه ، وأسره ، والتحكم فيه •

ان التكوين الثقافي Cultural formation للأديب العربي الحديث يشمل ـ دون شك ـ عناصر متنوعة جـداً • ولكن ليس ثمة مـن يماري في أن موروثه الثقافي الذي ينتقل اليه عبر اللغة كما تقدم ، والتي هي مـن الناحية العملية بالنسبة له على الأقل مجموعة نصوص Texts أدبية وغير أدبية من مختلف العصور يواجهها هذا الأديب في مختلف مراحل تكوينه الثقافي • ان القرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف ، والشعر العربي مـن الجاهلية الى العصر الحاضر ، ونصوص التاريخ العربي ، والقصص ، والفكر في مختلف تجلياته ، هي مكونات صغرى لهذا العنصر الذي يتسرب الى خلفيـة الأديب الثقافية عـن طريق اللغة ، ويتجلى فيما بعد في الانشاء الأدبي نفسه ، في النص الذي ينشئه والذي هو في الحقيقـة تراكم نصوص سابقـة •

ومعنى هـذا أن دراسة مجـدية للأدب العربي الحديث لا يمكن أن تتم دون أخذ دور هـذا المكـون Constituent الداخلي بعـين الاعتبار • والواقع أن هذه الدراسة ينبغي أن تشمل الجوانب التاليـة :

١ ـ تحديد الشكل الذي يتجلى به هذا المكون الداخلي في النص الجديد أي في الانشاء الأدبي العـربي الحـديث •

٢ ـ بيان أصوله من جهـة ، والتحولات التي طرأت عليه في النص الجديد من جهة أخرى •

٣ ـ ربط هـذه التحولات بالوظيفة الجديدة التي أسندت اليـه في معرض انتـاج الدلالة الكليـة للنص الجـديـد •

٤ ـ الحكم على أهمية هذا المكون الداخلي من خلال تقويم مدى حيويـة الوظيفة التي يؤديها في السياق الجديـد •

وربما كان من الهام هنا التاكيد على أن دراسة هذه الجوانب ينبغي أن تتم في اطار الدراسة الشاملة للنص الجديد ـ هذا الاطار الذي تحدده بشكل عام طبيعة هـذا النص •

★ ★ ★



وما دام هذا اللون من الدراسة لا يزال في مراحله التكوينية الأولى ، وفي طور التجريب ، فإنه ربما كان من الأفضل أن يبدأ المرء ببعض النماذج التطبيقية التي ربما توضح بعض هذه الجوانب المشار اليها آنفاً ٠ وقد تم اختيار نص للسياب أحد أعمدة الشعر العربي الحديث لبيان جوانب تأثير النص القرآني فيه ، ومدى افادة السياب منه ٠ وربما كان من لوازم فائدة دراسة كهذه زعزعة راي ساد الكثير من دراسات السياب ، وهو أنه مدين أساساً في شعره للمؤثرات الأجنبية التي كانت وراء ما فيه من عبقرية

★ ★ ★

□ **القصيدة ـ النص الجديد :**

لأني غريب

لأن العراق الحبيب
بعيد ، وأني هنا في اشتياق
اليه ، اليها ٠٠٠ أنادي : عراق
فيرجع لي من ندائي نحيب
تفجر عنه الصدى
أحس بأني عبرت المدى
الى عالم من ردى لا يجيب
ندائي ،
وإما هززت الغصون
فما يتساقط غير الردى :
حجار
حجار وما من ثمار ،
وحتى العيون
حجار ، وحتى الهواء الرطيب
حجار ينديه بعض الدم
حجار ندائي ، وصخر فمي
ورجلاي ريح تجوب القفار



□ التحليـــــل :

مهمـا اختلفنا حول طبيعة الأدب ، أو حول ما يشكل أدبيته ـ على حد تعبير رومان جاكبسون ـ فان ثمة اجماعاً على أنه انشاء لغوي توظف فيـه اللغة توظيفاً خاصاً ، وهو بمعنى ما نسيج مؤلف من خيوط متنوعة ،مختلفة الشيات والألوان ، والجيد منه نسيج محكم غايـة الإحكام ، يصعب تمييز خيوطـهالمكونة ، وان كان بالطبع لا يستحيل ٠

واذا كـان الأدب نسيجاً ، فان دراسـتهتغـدو تفكيكاً لهـذا النسيج من أجـل تبين مكوناته ٠ فالنص ، أي نص ، هـو انشاء فينهـاية الأمر ، حصيلة تراكمـات لنصـوص مختلفة في مخزون المنشىء الثقافي ٠ ومعنى ذلك أن من ضمن مهام الناقد معرفة الطريقة التي تراكمت فيها هذه النصوص لتكون فيمابعـد النص الجديـد ٠

والحقيقة أن لكل نص مفتاحـاً رئيسياًيمكن من خلاله الوقوع على النقطة الحساسة التيتمكن القارىء ـ والناقد قارىء متمعن ـمن وضع يده على مكوناته ، خيوطه ، عناصره التي تراكمت وكونت النتـاج الجديد ٠ اذتكاد تتجمع في هذه النقطة ـ نقطة الفك ـ نهايات الخيوط المشكلة للنسيج ٠ ومن هنـاكانت أهمية وضع اليد على هـذه النقطة اذ دونهـا يسـتغلق النص ، ويحجب دلالاتـهالأساسية عـن مستهلكه ، أو تنعـدم عمليـة التواصل بينه وبين القارىء ، فينصرف الأخر عنـه لنصراف اليائس ، المتشكك ، الزاهد أحياناً٠ وبالطبع فان هذ يحمل خطراً ما بعده خطر على عملية الانتاج الأدبي ، فالأدب في النهاية انتاج بحاجة الى مستهلك مهما كانشأنه ٠ ولعل احدى أهم وظائف الناقد تسهيل عمليتي انتـاج الأدب واستهلاكه وتطويرهماباستمرار ٠

* * *

واذا ما حاول قارىء قصيـدة السيـاب« **لأني غريب** » أن يلج الى عالمها ، أن يقـع على مفتاح يكشف له دلالتها الأساسية ، فانهربما وجـد في موقف القطيعة ، الذي تحمله الغربة ، مع الآخر والعالم ، النقطة الحساسةالتيتتجمع فيها نهاياتخيوط نسيجالقصيدة٠

فثمة انقطاع عن الآخر (وطناً وحبيبة ـوأني هنا في اشتياق اليه، اليها٠٠٠) ، وهناك مسافـة فيزيائيـة ونفسية بـين أنا الشاعروالآخر الذي يهمـه شـأن التواصل معـه ٠ الشاعر كما تذكر كتب السـيرة المتعلقة بـهكان في بيروت للاستشفاء(١) ٠ ومعنى ذلك أن حاجته الىالتواصل مع الآخر تتكثف، تتركز٠فالمرض ضعف ، شعور بالعجز وبالحاجة الى الآخر ، والغربة كذلك ضعف ، شعور بالعجزوالحاجـة الى الآخر ٠ وعنـدما يتزامنان ، يتكثف الحنين نحو الآخر ، ويتجمـع في بؤرةتصدر عنها هـذه الصرخة الضارعة :

آنادي : عراق

ولكن ما هي حصيلة هـذا التمدد باتجاهالآخر ، وهذا النداء الحار له ٠ انها النحيب،



رجـــع الموت ، رجـــع عالم من ردى لا يجيب النــداء • وهكذا يتعمق الشعور بالقطيعة ، ويكتسب مأساوية جديدة تضاف الى مأساوية الموقف الأساسي (تزامن الغربة والمرض) •

ان الشعور بالانقطاع عن الآخر (وطنـأوحبيبة) واستحالة التواصل معه بسبب سيادة الموت ، يضع الشاعر في موقف يشبه الى حـدكبير موقف السيدة مريم التي تدرّج انقطاعها عــن الآخر ، على نحو مماثل •

ولنقرأ ما ورد من آيات كريمة بشأنها • يقــول الله عزّ وجــل :

« واذكر في الكتاب مريم إذ **انتبذت مــن أهلهــا مكانا شرقيا** ★ فاتخذت مــن دونهم **حجابا** فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لهــا بشراً سويّاً ★ قالت إني أعوذ بالرحمن منــك إن كنت تقياً ، قال إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاماً زكياً ★ قالت أنّى يكون لي غلام ولم يمسسني بشر ولم أك بغيا ★ قال كذلك قال ربك هو عليّ هيّن ولنجعله آيــة للنــاس ورحمة منا ، وكان أمراً مقضياً ★ فحملته **فانتبذت بــه مكانا قصيا** ★ فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت **يا ليتني مت** قبل هذا وكنت نسياً منسياً ★ **فناداها مــن تحتها** ألاّ تحزني قــد جعل ربك تحتك سرياً ★ **وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً** ★ فكلي واشربي وقرّي عينــا •• »(٢) •

والحقيقة أن نقاط التشابه في الموقفين لا تقتصــر على الانقطاع عــن الآخر ، ذاك الانقطاع المتكثف تدريجيا (السيدة مريم تنتبذ مــن أهلها مكاناً شرقياً ؛ وتتخذ مــن دونهم حجاباً ؛ وتنتبذ بعــد حملها بجنينها مكــاناً قصياً • والسياب منقطع عن الوطن والحبيبة لغربته، ومنقطع عنهما بضعفه وعجزه لمرضه)، بل تشمل كذلك حضــور الموت (السيدة مريم تتمناه لنفسها ، هو شفاء دائها الوحيد(٣) ،والسياب يضرع الى عالم من ردى لا يجيب ، وهو الى جانب ذلك يرقب في مرضــه شبحه الذي يلوح في الأفق القريب) • وأهم من ذلك كلــه مأساوية الموقف نتيجــة تعمــق الشعور بالحاجة الى الآخر من ناحية ، ومعرفة استحالة تواصل كهذا مــن ناحية أخرى بسبب طبيعة الظرف الخاص بكليهما (البعد الفاصل بــين بيروت وبغداد لدى السياب المريض العاجز ،والحمل غــير المعهود ، والذي لا ســبيل الى تفسيره هو عقبة التواصل مع الآخر لدى مريم) •

مهما كان الأمر فان لمعاناة السيدة مريم نهاية ممكنة ، هي ولادة السيد المسيح الذي سيقوم بشرح كل شيء ، وبذلك يعيد قنوات التواصل بين أمــه والآخر • وفوق ذلك فانه بمجرد ولادته سيحمل عزاء من نوع ما للسيدة مريم • ومعنى هذا أن ثمة ما يمكن أن تنتظره في المستقبل القريب ، وفي هذا عون من نوع ما على تحمل ما هي فيــه • ولكن يبدو أن ذلك كله لم يكن كافياً للاطمئنان عن السيدة مريم بالنسبة للخالق الرحيم وهكذا ناداها منادٍ « من تحتها ألاّ تحزني قد جعل ربك تحتك سرياً ★ وهزي اليك بجــذع النخلة تساقط عليك رطبــاً جنيــاً ★ فكلي واشربي وقرّي عينــاً » •

إن لحظة حضور الموت الممكن (الموت المرغوب فيه شفاءً لدى السيدة مريم ، والموت المنادى ، والمهدَّد لدى السياب) جعلت السياب مباشرة يفكر في هزّ الغصون الذي قد يحمل له بعض ما حمله للسيدة مريم ، وثمة ما يجعل هذا المؤمل اقرب وأدنى فهو محمول على الغصون وهزها أسهل وثمرها أقرب متناولا ٠ ان مأساوية موقف السياب التي تضارع الى حد بعيد ماساوية موقف السيدة مريم الجأته الى الامل الوحيد المتاح أمامه ، خاصة انه لم يناده مناد يطمئنه ، أو يشير عليه بهز الغصون ٠ وهكذا كان ، هزّ السياب الغصون طمعاً في الرطب الجني ، في آن ياكل ويشرب وتقرّ عينه ٠ ولكن ماذا كانت الحصيلة ؟

انها لم تكن غير تعميق مأساة الانقطاع عن الآخر ، اذ هو غير موجود ٠ ليس هناك غير الحجارة ، الثمار حجارة ، والعيون حجارة ، والهواء الرطيب حجارة ، ونداؤه كذلك حجارة ، بل انه ليس ثمة من دلالة على وجود حياة ما في هذا الدفق من الحجارة غير بقايا الدم ـ دمه هو ، دليل الجرح ، دليل المأساة ٠ وهكذا يسود التحجر ، والإقفار ، كل ما يحيط بالسياب ، وقد كان يطمع في الرطب الجني ، في أن يطعم ويشرب ، وفي ولادة تحمل معها السلام ، وقرارة النفس ، وطمأنينتها وسكينتها ٠ ان حس مأساته يتعمق ، فهو مشرف على الموت ، وهو لذلك أقرب الى عالمه وما فيه ومن فيه ، من هذا العالم الحي بما فيه ومن فيه ٠

* * *

ان قصيدة السياب ، كما يلاحظ القارىء ، تبدأ بذرة هي لحظة الانقطاع عن الآخر وطناً وحبيبة ٠ ومع نمو القصيدة تتسع اللحظة ويتعمق الاحساس بها ، حتى إن الشاعر لا يكاد يظفر بالصدى ، برجع ندائه ، اذ لا يأتيه الا النحيب الآتي من عالم الموت ، متمدداً هو أيضاً باتجاهه ليأتي عليه بشكل أو بآخر ٠

وكآخر سهم في جعبة الشاعر الذي يصارع الموت ، يهز الغصون ، وبدلا من الرطب الجني ، والطعام والشراب والسكينة ، تأتيه الحجارة التي تنهال على رأسه وتتندى بدمه ، ويكاد الكون كله يتحجر ، يتحول الى حجارة (هي المعادل الموضوعي لانعدام استجابة الآخر ، ليقينية القطيعة بينه وبين الشاعر) تجسد الانقطاع وتشير الى استحالة التواصل ٠

وربما كان من أهم ما يلفت النظر في هذه القصيدة هو الاستخدام العبقري للصورة القرآنية ٠ والواقع أن السياب يطورها تطويراً يمليه عليه موقفه هو ، ويحاول أن يزيل حجاب الألفة عنها ، ويخون بذلك توقعات القارىء ، وبالتالي يقدم له في النهاية صورة جديدة على نحو مثير ٠ انه يكاد يفجرها حيوية وطاقة تعبيرية ، بل يجعلها محوراً للقطيعة التي تحيط به ، اذ تجسد ما يبدو في ظاهره الطريق الى نقيض هذه القطيعة ولكنها ترتد في النهاية لتصبح أقصى التطرف في عملية التواصل السلبي بينه وبين الآخر ٠ ان الانسان



ليحن شوقاً ، ويذوب وجداً نحو الآخر ، وانه ليضرع اليه ، وأقصى ما يمكن أن يتوقعه من سلبية منه هو الصمت المميت القاتل • ولكن أن يتلقاه بالحجارة التي تتراكم عليه، وحوله، حتى لتكـاد تأتي على الكون كلـه ، فـذلك تواصل هو في جوهره قمة القطيعة ، تكثيف لها ما بعـده تكثيف ، وتركيـز الـى الدرجـة القصوى التي ما بعدها تركيز • هكـذا تنمو القصيدة ، وهكذا تتعمق القطيعة حتى تشمل الكون ، ويقف الشاعر وحيداً ، ويفرق فرقاً شديـداً ، وتتحول رجـلاه الى ريـح تجوب القفـار •

جامعـة دمشـق
أيار ١٩٨٥

* * *

☐ هوامش :

١ ـ انظـر :

د• عبد الكريم حسن ، الموضوعية البنيوية : دراسة في شعر السياب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ص (٣٨٤ ـ ٣٨٦) • و

د• احسان عباس ، بدر شاكر السياب : دراسة في حياته وشعره ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص ص (٣٤٥ ـ ٣٦٧) •

٢ ـ القرآن الكريم ، سورة مريم ، الآيات (١٦ ـ ٢٦) •

٣ ـ اشارة لقول المتنبي :

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا   وحسب المنـايـا ان يكـن امـانيا

* * *

لبنان
مواقف
العدد رقم 41-42
1 أبريل 1981

أدونيس

الشعر العربي / الشعر الأوروبي

I

لا أظنّ أن شهادة * شاعرٍ عربيّ معاصر حول تأثّره بالشعر الأوروبيّ يمكن أن تكون دقيقةً وبالتّالي مضيئةً، ما لم تبدأ بأن تجلو إشكاليّة العلاقة بين العرب وأوروبا، خصوصاً على صعيدين: الصّعيد السّياسي — الاقتصاديّ، وصعيد المكبوت الدّيني. وفي المرْحلة الرّاهنة ما يدفع بهذه المسألة إلى أوج تعقّدها.

غير أنّني أشهد هنا كشاعرٍ لا كباحث. وفي هذا ما يجعلني أكتفي، من جلاء هذه الإشكاليّة، بالإشارة إلى بعض جوانبها التي أرى أنّها تتّصل مباشرةً بميدان تجربتي الشعريّة.

II

إنني من جيلٍ نشأ في مناخ ثقافيّ كان الغرب الأوروبيّ يبدو فيه، بالنسبة إلى العرب، كأنه الأب، — الأب التّقني خصوصاً. والأب هناهو الآخر / الغيْر. وقد دخل في الذّات العربيَّة، وشقّ زمنها إلى اثنين. أي شقّها هي إلى اثنتين، الواحدة منهما لا تعاصر الأخرى. وفي هذا كان الغرب الأوروبي يبدو كأنما هو أفق الإنسان، كإنسان، وكأنّ على الذّات العربيَّة أن تتحدّد به وفيه، — وكأنّ هذا الأفق هو وحده المكان الذي ينبثق منه معنى العالم وصورته في آن.

تَمثَّل هذا المناخ أدبيّاً في مفهوم **العالميّة**. واتّخذ منه الغرب الأوروبيّ مقياساً مارس به قمعاً كبيراً على الآداب العربيّة، تجلّى في عَزْلها، وفي النَّظر إليها نَظْرةً دُنْيا.

---

* نص الكلمة التي قدمت في مؤتمر «الأدب العربي وأوروبا» الذي هيأته اليونسكو. وعقد في ليشبونة (البرتغال) بين ١ — ٤ حزيران ١٩٨١.

يقوم هذا المفهوم على ثلاثة أسس :

الأول ، نَفْي الشعر (وبالتالي الفكر) الذي لا يكون ، بمشكلاته وتطلّعاته ، بأساليبه وقيمه ، غربيّاً .

الثاني ، تمجيد خصائص الإنسان الغربي وتعميمها . وفي الوقت نفسه ، تمجيد فَرادته واختلافيّته ، إنسانيّاً وحضاريّاً ، بحيث يبدو نموذجاً كاملاً للإنسان .

الثالث ، تقويم الإبداعيّة العربيّة ، أدباً وفكراً ، كظواهر آثاريّة — سوسيولوجيّة ، أو كمادّة تاريخيَّة تفيد دراستها في تفهُّم عقليّة العرب .

أَنْتَجَ هذا المنظور ، من جهة العرب ، موقفاً دفاعيّاً ، أعطى الأوليّة **للرّابط** الاجتماعي — القوميّ ، لا للذات الفرديّة ، وأَرْسَى فكرة النّموذج الكلّي الكامل ، المتمثّل في التّراث والقوميّة ، وشدّد على الانتماء والإصالة والخصوصيّة . ومن هنا رفضه **الهامشيّة** التي تُفلِت من الرّقابة الاجتماعيّة ، ناظراً إليها كخطرٍ يجب القضاء عليه . هكذا وجدت الأفكار القديمة الموروثة ما يعيد إليها الحيويّة : الفرد **علاقة** ، لا كيانٌ قائمٌ بذاته ، والحقّ هو حقّ الجماعة لا الفرد . وظهرت مقابل فكرة الإنسان الغربيّ — النموذج ، فكرة الإنسان العربي — النموذج . ووجدت هذه القضايا تنظيرَها المتماسك في مفهوم **الأمّة — الهويّة** .

كان لقياس[1] الشعر على الوحي أو الدّين دورٌ حاسمٌ في إضفاء الشّمول على مفهوم الأمّة الهويّة ، وتحويله إلى بُنْية مُغلقة ، مكتفية بذاتها . وإذا أدركنا أنّ الشّعر ، كفاعلية إبداعيّة ، ليس عنصراً عضويّاً من الرؤيا الدينيّة الإسلاميّة ، أو جزءاً جوهرياً من ثقافتها الرّوحانيّة ، يتبيَّن لنا مدى التأثير السّلبي الذي نتج عن هذا القياس . خصوصاً أنّ الرؤيا الدينية الإسلاميّة (كأيِّ رؤيا دينية) نقيضٌ للشعر من

(١) هذا القياس إيديولوجيّ أملته الممارسة التاريخيّة للدّين . إذ لا مجال ، مبدئيّاً — من وجهة دينية محضة ، لمثل هذا القياس . فالوحي مطلق ، كامل ، نهائيّ . وهو تعليم وتبشير . بينما الشعر كلامٌ إنسانيّ ، نسبيّ ، وليس بالضرورة تعليميّاً ولا تبشيريّاً . ولغة الوحي تقول الشّيء كما هو ، كليّاً ، أمّا لغة الشعر فلا تقول إلا **جوانبَ** منه . والدّينُ يقينٌ ثابت لا يتغيّر ، أمّا الشعر فتساؤلٌ وبحثٌ دائمان . وعالم المعنى ، دينيّاً ، **سابقٌ** على اللّغة ، وهو ، شعريّاً ، **لاحِقٌ** .

حيث الهدف أيضاً ، — كما هي نقيضٌ له من حيث اللّغة أو النّوع الكلاميّ (راجع الهامش السابق) ، — وذلك على مستويين :

الأوّل ، هو أنّ الشعر تغيّرٌ ، رؤىً وأشكالاً ، مما يجعله في تعارضٍ مع النّشور أو الغيب . فهذا مما وراء التاريخ ، أما الشّعر فيعيش في ديمومة التّاريخ مع اللّامنتهي واللّامحدود — حتّى في تغيّره .

الثاني ، هو أنّ صورة العالم الأرضي ، في الرؤيا الدينية ، زائلة ، أي فانية . ولذلك لا يجوز خَلْق الآلهة الأرضيّة ، أو الوقوع في وَهْم « الجنّة الأرضيّة » ، وهو وَهْمٌ يخلقه ، بامتياز ، الشّعر .

كان طبيعياً ، إذن ، رفضُ الشعر ، في الرؤيا الدّينية الإسلامية ، وفي ممارستها **التاريخيّة — الإيديولوجيّة** ، من حيث أنّه فاعليّة إبداعيّة ، أو معرفيّة ، أولى — لأنّ هذه تتمثّل في الوحي . لكنه استُبْقِيَ كمجرّد أداةٍ إعلاميّة لخدمة الوحي . هكذا اكتملت الصّورة الإيديولوجيّة في هذه الممارسة : دين واحد ، لأمّةٍ واحدة ، ذات ثقافةٍ واحدة ، بعامّةٍ ، وذات شعر واحد ، بخاصّة . ولعلّ في هذا ما يُوضح لنا كيف أن الممارسة الأدبيّة العربيّة ، على مستوى المؤسّسة والنّظام ، تَتمحورُ حول **إنتاج الشّبيه** ، وإعادة إنتاجه ، استيهاماً منها أنّ في ذلك وحده ما يُحقّق التماسك — أي الحفاظ على وحدة الأمّة — الهويّة ، أو وحدة الواحد .

يتمثّل هذا الاستيهام ، نظريّاً ، في المقولة السّائدة التي تؤكّد على أنّ الشعر ذاكرة جواب ، أو بالأحرى ، ذاكرة استعادةٍ للجواب المُعطى . وعلى أن دورَ الشّاعر هو أن يكتب متذكّراً ، لا سائلاً . وإنّها لدلالةٌ بالغة أن يُعَدَّ شوقي تعبيراً نموذجيّاً عن هذه المقولة ، في ما سُمّي بِ« عصر النّهضة » ، عصر اللّقاء « الحديث » ، بين العرب والغَرْب الأوروبيّ الحديث . بدءاً من هذه الذاكرة تتحدّد الإصالة التي نفهم ، في ضوء ما تقدّم ، دلالةَ اقترانِها بِ« **الفِطْرِيّة** » ، وإستنادها إلى مذهبيّة قوميّة — سياسيّة . وفي هذا الضوء نفهم أيضاً كيف تُصرّ تلك المقولة على إفراد الشعر العربيّ — أي عَزْله عن الشعر الغَرْبيّ ، بحجّة أنّه من طبيعةٍ مغايرة ، رافضةً أشكال تعبيره ، كقصيدة النّثر مثلاً ، حاصِرةً حدود **الشّعريّة** في الوزنيّة الخليليّة ، وذلك صَوْناً للأصالة من كلّ تَغْريبٍ يَشوّش وضوح الهُويّة وتماسكها ، وخصوصيّتها .

III

حين أرى إلى المتنبّي ، كمجرّد كائن فَرد ، أقول إنه ينتمي إلى جماعةٍ اسمها العرب. وتلك هي هويّته القوميّة — السّياسيّة. لكن ، حين أرى إليه ، كشاعرٍ خلّاق ، فإنني أقول ، على العكس ، إنَّ هويّته تتجاوز مجرّد الانتمائيّة إلى العرب. وأقول إنّ هذا الجانب الانتمائيّ لا يمثّل من الهويّة إلا سَطْحَها ، عنيتُ مستواها المباشر الذي يميّز الجماعة العربيّة ، قوميّاً ، عن الجماعة الفرنسيّة أو الألمانيّة أو غيرهما. فهويّتُه كخلّاق ، إنما هي انتماءٌ إلى الإنسان ، بما هو إنسان ، وبما هو طاقة إبداعيّة مَعْرفية. وعلى هذا المستوى الإبداعي — الإنساني ، قد يكون المتنبّي أقربَ إلى رامبو ، مثلاً. أو إلى غوته ، منه إلى حسّان بن ثابت ، أو زهير بن أبي سلمى. أي قد يكون أكثر قرباً إلى **الآخر** الذي لا يشاركه الانتمائيّة القوميّة ، منه إلى من يشاركه فيها. فإذا كانت هويّته ، في **المستوى الأوّل** ، ائتلافاً مع الجماعة القوميّة ، فإنها في المستوى الثاني ، اختلافٌ. وفي هذا الإطار نفهم كيف يكتب عربيّ بلغةٍ غير عربيّة ، ويظلّ نتاجه ، مع ذلك ، عربيّاً. ذلك أنّ الكتابة بهذه اللّغة تصبح هي نفسها عملاً إبداعيّاً. وهذا ما ينطبق على العربيّ الرسّام الذي يكتب بلغة اللون ، التي ليست عربيّة ،حَصْراً ، وعلى النحّات والموسيقي والمسرحيّ والسينمائي والمعماريّ الذين «يكتبون» العالم بِـ «لغاتٍ» ليست حصراً ، عربيّة.

ينتج عن ذلك أنّ هويّة الخلّاق ليست **مُعْطىً** ، أو ليست ائتلافاً وتماثلاً مع **جوهر** ثابت مُسَبّق ، وإنما هي **اكتساب**. إنه يخلق هويّته ، فيما يخلق كتابته. الكلام الخلّاق هنا **لا يكرّر الواحد** ، وإنما **يُعَدِّده ويُكَثِّره**. ولا يستعيد مُعْطى الهويّة ، وإنما **يَشْحَنُ الهويّة** بإمكانات النموّ ، وبالتفجُّر المُشِعّ. ذلك أن هذا الكلام هو ، تحديداً ، محاولة دائبةٌ للدخول في ما لم يُقَلْ بعد ، لِقولِ ما لم يُقَلْ بعد ، بحيث تبدو الهويّة ، كالإبداع ، — كأنّها تجيء دائماً من الأمام ، من المستقبل. فالهويّة ليست ما أُعْطي أو قيل ، بِقَدْرِ ما هي **اللاّمُعْطى واللاّمَقول**. والقول هنا لا يمكن أن يكونَ نهائيّاً ، لأن الهويّة لا تُقالُ ، بشكلٍ نهائيّ ، إلا **دينيّاً**. وهي ، إبداعيّاً ، تظلّ **إمكاناً مفتوحاً**.

في هذا المنظور الإبداعي ، يصحّ القول ، من جهة ، إنّ الهويّة العربيّة لم تُقَلْ

بعدُ، إلا جزئياً. ويصحّ القول، من جهةٍ ثانية، إنّ الكلام العربيّ الذي قيل، تاريخيّاً، يشكّل على تمايزه، وتناقضه، الهويّة العربيّة، تاريخيّاً. فهذه الهويّة التاريخيّة هي امرؤ القيس والغزالي، الشافعي وأبو نُواس، أحمد بن حنبل والحلّاج، مالك وابن الرّواندي، المعرّي وابن تَيميّة. وهي حمدان قُرمط والحجّاج، الطّبري وعليّ بن محمد صاحب الزّنج. وما مِن معنى خلّاق وإنسانيّ للهويّة العربيّة، تاريخياً، خارج هذا التّركيب المتناقض. ولا يفكّر الفكّر العربيّ شيئاً ذا قيمةٍ إبداعيّة، إلّا إذا فكّر هذا التناقُض. بتعبيرٍ آخر، لا تُعْقل هذه الهويّة إلّا **كصيرورة**. وتاريخ الإبداعية العربيّة، بمستوياتها جميعاً، هو الذي يقودنا إلى معرفة هذه الهويّة. وبِقدْر ما نحاول أن نطمسَ التّغاير والتنوّع والتعدّد، جزئيّاً أو كلّياً، نطمُسها هي ذاتها.

ومعنى ذلك أنّ الهويّة، في المنظور الإبداعيّ، ليست في **إنتاج الشبيه**، وإنّما هي في إنتاج المختلف، وليست الواحد المتماثل، بل الكثيرَ المتنوّع. فالهويّة إبداعٌ دائم — تغلغلٌ مستمرٌّ في فضاء التّساؤل والبحث، الفضاء الذي يفتحه السؤال: **مَنْ أنا**؟ لكن، دون جوابٍ أخير. حتى الموت نفسه ليس، هنا، إلّا جواباً مؤقّتاً. بتعبيرٍ آخر، نقول إن الهويّة، إبداعيّاً، هي أن تحيا وتفكر وتعبّر كأنك أنت نفسُك وغيرُك، في آن، بحيث تبدو في لحظةٍ ما، كأنّك الكلُّ لا أحد. هكذا يبدو الإنسان، في الإبداع، **مشروعاً** لا يكتمل، ولا يعود الآخر أجنبيّاً عن الذّات، وإنما يصبح بعداً من أبعادها، أو يصبح صورتها الثانية. وطبيعيٌّ أنّ الآخر هنا ليس الانتماء القوميّ، — ليس «الوطن» أو «التراث» أو «الهويّة» الجماعية، أو الإيديولوجية، وإنما هو الإنسان، المُفْرَدُ، كالذّات؛ أي هو الوعي الإنسانيّ الشخصيّ الذي يواجه الكون، ويُحاول أن يكتبه. الأنا هنا هو الآخر — كلاهما مفتوحٌ على قَرِينِه، متّجهٌ إليه في لقاءٍ دائم، لكي يزداد وجوده امتلاءً، ولكي تكون إبداعيّته أكثر عمقاً وشمولاً وإنسانيّة.

IV

ربّما تفيد هذه المقدّمات في تأسيس نظرة جديدة إلى مسألة التأثّر والتّأثير. هناك مشكلاتٌ واحدة يواجهها الخلّاقون في العالم كلّه، لكن هناك تنويعاتٌ من الأجوبة

عنها. وهي تأخذ صِيَغاً معيّنة وأبعاداً معيّنة بحسب المجيب: شخصيّته، وظروفه، وعصره. وتتقاطع وتتداخل وتتلاقى، لكنّها تبقى مُتباينة.

حين أقرأ رامبو ومن يجري مجراه، أقرأ شَرْقيَ العربيّ في صوتٍ غَرْبيّ: الهربَ من نظام العقل، والارتماء في حيويّة الجسد، وتفجّرَ القوى اللّامنطقيّة كالسّحر والحلم والرّغبة والخيال. وحين أقرأ ريلكه ومن يجري مجراه، أقرأ التصوّف العربيّ، غوصاً على ماهيّة الإنسان، ووحدة وجود، وهشاشةَ عالم. وحين أقرأ السّورياليّة أقرأ كذلك التصوّف العربيّ، شطحاً وَإمْلاءً وانخطافاً. وحين أقرأ دانتي أو غوته أو لوركا أو غونّار إيكلوف Gunnar EKELÖF، أرى أضواء عربيّة تتلألأ في الدّروب التي تسلكها كتاباتهم الغَرْبيّة. أذكر هذه الأسماء، تمثيلاً لا حَصْراً. لأقولَ إنَّ تأثّرهم هنا بالشّعريّة العربيّة هو نوعٌ من لقاء الذّات بالآخر، من لقاء الآفاق الإبداعيّة الغَرْبية وتفاعلها، عِبْرَهُم ومعهم، مع الآفاق الإبداعيّة العربيّة.

الذّات والآخر، إبداعيّاً، انطراحٌ في مصيرٍ واحد. ولا تتميّز الذّات بدءاً من انقطاعها عن الآخر، بل بدءاً من علاقتها به. إذ لا تميّزَ للذات خارج هذه العلاقة. والمسألة، إذن، ليست في انقطاعكَ عن الآخر، بل في تفاعلك معه وبقائكَ أنت أنت. وكما أنّه لا ذات بلا آخر، فلا ذات بلا تأثرٍ وتأثير. التأثير، هنا، نوعٌ من **الشّرارة** تَسطع عند الآخر، وتوجّه الذات إلى مزيدٍ من معرفة نفسها — مزيد من اكتشاف ما في أعماقها من الضّوء الكامن. التأثير، بكلامٍ آخر، **تنبيه**. لهذا كان لا بُدَّ لما تأخذه الذات، عبر هذا التّنبيه، من أن ينصهر فيها ويتماهَى معها، لا أن يبدو كأنّه يلتزق التزاقاً. لكن حين يكون التأثر التزاقاً، لا تعود المسألة مسألة إبداع، بل مسألة امّحاء[1].

(١) يجب أن نشير هنا إلى أنّ الغرب الأوروبيّ نقل إلينا نصوصه الثقافية، كأجزاء من نظام سياسيّ — قوميّ «متقدّم»، — أي كهجوم من الآخر على الذّات، لكي يَسْتَتْبِعَها، أو لكي ينفيَها. هكذا كانت هذه النّصوص نوعاً من الغزو. وكلّ غزوٍ يقتضي دفاعاً. ومن هنا أدخلنا الغرب في لعبة الدّخيل/الأصيل، الغزو/ الدفاع. ومن الطّبيعي أن يكون المجال هنا مُلْكاً للأقوى، وأن يكون الأعظم قوةً هو الأكثر هيمنةً. وبهذه الهيمنة، نظر الغرب إلى الإبداعية العربية كجزء من نظام سياسيّ — قوميّ «متخلّف»، فعدّها متخلّفةً هي، أيضاً.

V

في هذا الأفق من العلاقة بين الذّات والآخر، دخلتُ إلى عالم الشعر الغَرْبيّ، وبخاصّةٍ الفرنسي. ولم يكن تأثّري به نابعاً من اتّجاهٍ محدّد، يمثّله شاعرٌ أو أكثر، وإنّما كان نابعاً من حركته ككلّ. ولم يكن تأثّراً بالقول الشّعري من حيث هو رؤيا للعالم، وإنما كان تأثّراً بمشكليّة الإبداع الشعريّ، وما تطرحه من قضايا وتساؤلات. بعبارة ثانية، لم يكن الشعر الغربيّ، بالنسبة إليّ، نموذجاً يُحتَذى، بما هو مقاربة خاصة للإنسان والعالم، وإنما كان **صَدْمةً مَعْرفيّة**. ومِن هنا، قد يكون الأصحّ أن أقولَ — ولعلّ في هذا شيئاً من المفارقَة — إنّ تأثّري بالإبداعيّة الغَرْبِيَّة، **ككلٍّ فكريّ**، كان أقوى وأغنى من تأثّري بجانبها الشعريّ الجزئيّ.

أتاحت لي هذه الصَّدْمة أن أضع الشعرية العربيّة والشّعريّة الغَرْبيّة وجهاً لوجه، وأن أقارنَ بينها. وتأكّد لي، في هذه المقارنة، غِنى الأولى، موسيقى ومفرداتٍ، لكنني بالمقابل اكتشفت فقرَها، تشكيليّاً، وتحرّكها في مدارٍ ضيّق. أمّا الثانية فتأكّد لي غناها التشكيلي، وتفجّرها الحرّ الذي يتجاوز كلّ عائقٍ، سواءً جاء من الماضي أو من الحاضر. في هذا تتمثّل بدايات تفكيري واهتمامي **بتطوير** الشّعريّة العربيّة، متأثّراً بتلك الصّدمة المعرفيّة. وقد تجلّى ذلك في أمرين: يَتّصل الأول بالشّكل أو، على الأصحّ، **بالتشكيل**. ويتّصل الثاني بما لا أجد ما يعبّر عنه خيراً من كلمتَي **التّجريب والاسْتِقْصَاء**.

١ — من الناحية الأولى، لم تعد الوزنيّة الخليليّة، بالنسبة إليّ، مقياساً حاسماً في تحديد الشعريّة، وأخذت أنظر لمقياسٍ آخر يستمدّ أصوله من موسيقيّة اللّغة العربية، ومن طريقة التّعبير — استناداً إلى هذه الموسيقيّة التي لا تمثّل الوزنيّة إلّا بعضاً من جوانبها. ومن هنا تفتح أبواباً عديدة واسعةً، أمام تكويناتٍ وتشكيلاتٍ شعريّة جديدة تُغني الشعريّة العربيّة، بخاصّةٍ، والموروث الشعريّ العربيّ، بعامّة، وتُمكّن الشّاعر من أن يتجاوز ضيقَ العبارة، حين تتّسعُ رؤياه.

هكذا عملت على أن أُدخل إلى الشّعريّة العربيّة مفهوماتٍ جديدة، أصبحت اليوم تشكّل أجزاءً عضويّة منها. أوجز أهمّها في ثلاثة:

الأول، هو مفهوم **قصيدة النثر**. وحين أطلقت هذه التسمية (١٩٦٠)، التي كانت عنوان دراسةٍ حول هذا المفهوم، هُوجِمَت هجوماً حادّاً اتّخذ طابعاً سياسياً — قوميّاً، إذ رأى فيها الذين هاجموها — وما زالوا يهاجمونها — خَرْقاً لمبدأ الشعر العربي، وبالتالي، تهديماً لتراث اللّغة الشعرية العربية. لكن، على الرّغم من ذلك، تكاد اليوم قصيدة النّثر أن تكونَ الطريقة التّعبيرية الغالبة، خصوصاً لدى الشّعراء الشّبّان. بل تكادُ أن تتحوّل عند بعضهم إلى نوعٍ من الحماسة الفنّية العصبيّة، فتصبح مقياساً حداثويّاً، **وزيّاً** مميّزاً للدخول في الحداثة الشعرية العربيّة. ولا شكَّ أنَّ في هذا خِفَّةً كثيرة، لكن لا بدّ من أن نتفهّمها، إيجابيّاً، بين أشياء أخرى كثيرة يدفعهم إليها طموحهم المشروع للخروج من العالم القديم.

الثاني، هو مفهوم **القصيدة الشّبَكيَّة المركَّبة**، التي هي نَصٌّ — مزيجٌ، تتآلف فيه الوزنيَّة على تنوّعها، مع النّثرية على تنوّعها. وفي هذا النوع من البناء التأليفيّ إغناءٌ كبيرٌ للشعريّة العربيّة، عدا أنه يمهّد لإعادة النظر أساسياً في نظريّة الأنواع الأدبية.

الثالث، هو المفهوم المتّصل بما سمّيته **لاحِقيّة الشّكل**، مقابل **أسْبقيّته** في التّقليد الوزني الخليليّ. فلم يعد الشّكل الشعريّ، بالنسبة إليّ، قاعدةً جاهزة، وإنما أصبح تموّجاً يتبع الحركة النفسيّة، فيما تمارس نشاطها الخلّاق. بل لم يعد هناك من شكلٍ، في المطلق، وإنما أصبح لكل قصيدة **شكلُها الخاص**.

٢ — أمّا من الناحية الثانية، فقد نَظّرت لما سمّيته **بقول المجهول**، مقابل التّقليدية التي نَظّرت وتنظّر **لقول المعلوم**. وفي هذا ما أتاح تفجير كثيرٍ من الحدود في النظرة الموروثة إلى **الأنا**، **والجسد**، **واللغة**، وأتاح الدّخول إلى عالم **المَكْبوت** العربيّ، وهو عالم شاسعٌ هائل قلّما يجرؤ العربيّ على الخوض فيه. وفي هذا كلّه أكّدت على أنّ الشعرية العربيّة تقوم، في جانبها الطليعيّ اليوم، على **التّجريب المُفْتَتِح**، وعلى أنّ الخصوصيّة الإبداعية هي، تبعاً لذلك، خصوصيّة الذّات الشاعرة، لا خصوصية «الجماعة» أو «التراث» وعلى أن الشعر سيرٌ في فضاء الحريّة، وتأسيسٌ له في آن، أي أنه تحرّكٌ دائمٌ في اتّجاه ما لا ينتهي. وفي هذا ما

يجعل الكتابة الشعريّة **استقصائيّة**، خارج المعطى المحدّد والمحدود، أي يجعل منها **مشروعاً** لا يكتمل، إلا جزئياً، شأن الإنسان نفسه.

كان واضحاً لديّ أن هذه المفهومات، تُدْخِل الحداثة الشعرية العربيّة في ائتلاف مع الحداثة الشعريّة الغربيّة، حين يُنْظر إليها في ذاتها، وبمعزلٍ عن سياقها في الممارسة. ولهذا كان حرصي شديداً، تنظيراً وممارسة، على أنّ الشاعر العربيّ الحديث يجب أن ينتج الاختلاف عن الشعر الغربي الحديث، وإن كان يستخدم بعض مفهوماته التّقنية أو النظريّة. إذ لا بدّ لهذه من أن تتكيّف مع عبقرية اللّغة العربيّة، وبشكلٍ أدقّ، مع شِعْريّتها الخاصّة.

إنّ عليّ، **كذاتٍ**، أن «أطلب العلم ولو في الصّين»، أي أن أرى إلى **الآخر** كشريكٍ لي في المعرفة، وأن أرى إلى نفسي **كمشاركٍ** له في علمه. عليّ، بعبارة ثانية، أن أتمثّل تجربة الآخر من أجل أن أعمّق تجربتي الخاصّة وأوسّع حدودَها. لكن عليّ، في الوقت نفسه، حين أشارك الآخر في «آلة» المعرفة، أو «أشكال» البحث، أن أنتج **المختلف**. فحين أستخدم، مثلاً، قصيدة النثر **كشكل** سبقني إليه الآخر، يجب أن أنتج ما يعاير نتاجه. وبعامّةٍ، أقول، حين أستخدم طريقةً ما من طُرُق الآخر، لا بدّ من أن أعرّبها — أن أعطيها سمة لغتي الخاصّة، وشخصيّتي الخاصّة، وأبعاد الرّؤيا الخاصّة بي — رؤياي إلى الإنسان والحياة والعالم.

والحقّ أننا أذا استثنينا بعض مظاهر التّقليد الذي لا يخلو منه شعرٌ في أيّة أمّة، وفي أيّ عصر، فإنّ هذا التكيّف الذي أعنيه متحقّق تماماً.

إنّ قصيدة النّثر، مثلاً، هي اليوم قصيدة عربية، بكامل الدّلالة، بنيةً وطريقةً، مع أنّها في الأساس مفومٌ غربيّ، وقد أخذت بُعدَها العربي خصوصاً بعد تعرّف كتّابها على الكتابات الصوفيّة العربيّة. فقد اكتشفوا في هذه الكتابات، وبشكل خاص كتابات **النّفري** (المواقف والمخاطبات) وأبي حيان التوحيدي (الإشارات الإلهيّة) والبسطامي (الشّطحات)، وكثير من كتابات محيي الدين بن عربي والسّهروردي، أنّ الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة هي، جوهريّاً، شعرية، وإن كانت غير موزونة.

وما يقال، في ما يتعلّق بقصيدة النثر، حول هذا المستوى من التكيّف، يقال كذلك في ما يتعلق بالعناصر التقنية والمفهومات النظرية الأخرى.

VI

اليوم، في ضوء الصّدمة المعرفيّة ذاتها التي أشرت إليها، وفي ضوء التّجربة الشعريّة العربية الجديدة التي تَرَسّخت، وأعطت للشعريّة العربيّة أبعاداً جديدة **تغيّر معها مفهوم الشعر ذاته**، يتضاءل كثيراً احتفائي بالشعر الرّاهن في الغرب الأوروبيّ، وأرى أنّ في النّتاج الشعريّ العربيّ الرّاهن ما يتقدّم عليه، رؤىً وطرائق تعبير. فهذا الشعر دخولٌ فاجعٌ، لكنّه آسِرٌ، في مَجْهولٍ ما. وهو يفرض أن تُقاسَ عظَمةُ المبدع اليوم، بمدى قدرته على معايشة أو احتضان المجهول — **ذلك** اللّانهائيّ في الإنسان والكون، وفي مدى تأصله في الكشف الذي يقود إلى مزيد من الكشف.

وإذا أدركنا أزمة المشروع الغربي، ثقافيّاً، سواءٌ في التّقْنية التي استعبدت الإنسان، مع أنّها كانت في الأصل وسيلةً لتحريره، أو في الليبراليّة التي لم يعد لديها، نظرياً، ما تقوله، أو في الماركسيّة التي لا تبدو في الممارسة الغربيّة، إلّا شكلاً آخر للمركزية الأوروبيّة — إذا أدركنا هذا كلّه، فما نتأمّل عميقاً في الشّرر الشعريّ الذي يَنْبعث مِن جسد العالم العربي الآخذ في التّفتّت حتى الرّماد، نكتشف أن في هذا الشرر الذي يتطاير معه الإنسان نفسه، ما يقدّم للشعر الغربي، أمثولة فريدة: فهو إذ يعانق المأساة ويحتضن الرّماد، يفتتح فيما وراء التّقنية نوعاً من العودة إلى الأصليّ الجوهريّ، كنواةٍ لمعنى الإنسان. الفن، الشعر، في هذا المنظور، ليسا فَعّالية تَرَف. ووراء التّهميش الذي يريد بعضهم أن يفرضه عليهما، باسم مفهوم تَقْنويّ أعمى للحداثة، سيكونان على النقيض من الخطاب العلمويّ — التكنولوجيّ، ملجأً وعاصِماً لجميع الذين يريدون أن يتكلموا وأن يتحاوروا في إطار اختلافهم الموحِّد — أعني في إطار الفنّ كطبيعةٍ ثانية — إطار ما يمكن أن أسمّيه ثقافيّاً بـ «عَصْر الاختلاف المؤْتلِف».

أدونيس

(باريس — ليشبونة، أوائل حزيران ١٩٨١)

الشعر الحديث في دراستين

«الشعر العربي الحديث وروح العصر»، بقلم جليل كمال الدين. العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٤

«قضية الشعر الجديد»، بقلم محمد النويهي. معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٤

بينا يوهم العنوان الفضفاض «للشعر العربي الحديث وروح العصر» بان ثمة خيطا ينتظم هـذه الدراسات في نهج علمي موضوعي، تنكشف هي عن استهتار مؤذ بالمنهج العلمي ويتأكد انها منفصلة انفصالا تاما واحدتها عن الاخرى. وفي تأكيد رأينا هذا نعرض للملاحظ التالية: اولا، يبدو لنا انه من الحتمي، في اية دراسة تتناول ما نسميه «روح العصر»، ان تنصب على استكشاف الخلفية المميزة لهذا العصر، لا سيما عصر كالعصر الذي يشكل اطار دراسة المؤلف، عصر افتراق عميق وجذري، وانقلاب حضاري، بابعادهـا الفكرية والاجتماعية والسياسية، والسمات الحضارية التي تطبعها، وبكل ما فيها من تأثيرات حضارية وافـدة، وتيارات بيئية، وامتدادات لجذور تتأصل في تربة عميقة لها انصباباتها القومية والدينية والثقافية المتبلورة، والتي تجبهها تيارات وافدة لها من التبلور والاصالة الحضاريين ما يجعلها تترك آثارا عميقة في «روح العصر». ورغم مـا يبدو من حتمية هذه الدراسة في موضع كهذا، وفي عصر كهذا، فان المؤلف لم يلتفت اليها ولم يحاول ان يتقصى ابعادها بل انه تجاوزها في المواضع التي كانت الدراسة تسوقه اليها.

ثانيا، في دراسته لقوقعة نازك الملائكة ظهر بوضوح ان الدراسة لا تعدو ان تكون دراسة موضعية سريعة لشعرها بكل ابعاده دون التفات الى ما يعكسه شعرها من سمات «روح العصر»، ذلك ان دراسته تصل في انصبابها على شعر نازك الملائكة باعتباره المستقل هذا الى دراسة تكنيك الديوان الاسلوبي. وهذه الظاهرة لا يمكن ان تتجاوز دون استنباط لدلالتها، فـلا يمكن ان يقال انها توسع في البحث لا ضرر فيه.

ثالثا، الى اي مدى يمكن ان يعتبر الشعراء الذين قدمهم المؤلف تعبيرا عن «روح العصر»؟ وهو يعتبر ثلاثة منهم اقرب الى شعراء القوقعة. أو لا يحتاج الامر الى ناقد بذكاء حـاد ليستطيع ان يستشف «روح العصر» في اعمال شعراء من هذا النمط؟

رابعا، في دراسته لشعر خليل حاوي يرتكز البحث على دراسة موضعية لديوانيه. وثمة غرابة مدهشة في ان يمر دارس بشعر خليل حاوي كما مر به المؤلف، ذلك انه ان كان ثمة شاعر جسد روح العصر في واحد من اخصب تياراته وحمل ملامح وجه متعب من هذا العصر، فان هذا الشاعر هو خليل حاوي، الذي عجز المؤلف عن ان يرسم له وجها اكثر وضوحا من شاعرة قوقعة مثل نازك الملائكة.

خامسا، في الاحـكام التي اطلقها على بـدر شاكر السياب و نازك الملائـكة من وجهة نظر ماركسية متطرفة، يعجزنا ان نلمس ملامح ناقـد يتلمس روح العصر، في اعمال شعراء العصر، اذ يفترض ان عمله يجب ان يكون استقرائيا صرفا، دون ان تستوفز اعصابه اتجاهات مناقضة لاتجاهه، فيحكم عليها بعصبية وسرعة.

ويثير الكتاب، اضافة الى ما تقدم، عـددا من المـلاحظ الاخرى، منها فهم المؤلف للمنهج المقارن: اذ يكمن خلف اللهجة اللامتواضعة التي تلف الكتاب، قابعة في عدد كبير من الصفحات، وزاهية على الغلاف، شعور بان المؤلف يحس انه قد استخدم المنهج المقارن بصورة فذة. اما ما هو حقيقي فهو ان فهمه للمنهج المقارن فهم ساذج وسطحي، وما فعله المؤلف في مقارنات لا يعدو المنهج الاحصائي: فهو يدرس البياتي مثلا مشيرا الى واحد من المواقف عنده، ثم يشير الى ورود

الموقف ذاته عند شعراء آخرين يسرد اسماءهم سردا . وثمة سؤال ينبع من هنا : ترى ما هي قيمة المنهج المقارن اذا لم يكن طريقا للكشف والربط المؤديين الى فهم اعمق وادق لموضوع الدراسة ؟

ومنها ان الدراسة ينقصها الكثير من الذكاء . والتأكيد على الافتقار الى الذكاء فيها ، سواء في قدرته على استشفاف روح العصر من خلال الشعر المدروس او في آرائه النقدية او في طريقته في العرض ، او في ادائه ولغته حيث تبرز اخطاء عجيبة ، ويبعد التعبير عن البراعة والذكاء . ويبرز ذلك بوضوح في دراسته للبياتي وحاوي ، حيث تتحول الدراسة بالنسبة للاول الى احصاء للالفاظ الواردة في شعره يلمها المؤلف تحت عنوان واحد ، بينما يظل نفسه في دراسته لحاوي طافيا على سطح الدراسات التي كتبت عنه .

يقف كتاب « قضية الشعر الجديد » في الطرف النقيض للكتاب السابق من زوايا عديدة . لعل ابرزها انه يتمتع بذكاء حاد ، وعمق فكري رائع . وبينما ينصرف الكتاب السابق الى دراسة تتركز في مضامين الشعر الحديث ، ينصب هذا على دراسة الشكل في هذا الشعر ، وبصورة ادق ينصب على دراسة بعض زوايا الشكل في هذا الشعر . اذ تبرز قضيتان رئيسيتان من خلال النقد المنصب عليه : اولا ، الشعر ولغة الحديث اليومي ، وثانيا ، الوزن في الشعر الجديد .

يمكن ان نعتبر حتمية الشكل الجديد قضية المؤلف الوحيدة ، وما دراسته لاوزان الشعر الجديد الا وسيلة لتأكيد العلاقة الوشيجة بين الشعر ولغة الحديث اليومي . ذلك ان الدافع الرئيسي ، في رأيه ، وراء خلق الشعراء للاشكال العروضية الجديدة هو انها تحقق لهم مجالا اكثر انفتاحا للاقتراب بالشعر من لغة الحديث اليومي .

وفي محاولته لتأكيد حتمية اقتراب الشعر من لغة الحديث اليومي يخطو بنا خطوتين بارعتين . فهو يؤكد اولا ان الوزن امر ضروري جدا للشاعر ، اذ هو ضرورة جسمية عضوية ، يدرسها من خلال الاقتران الواضح بين حالات الانفعال العصبي التي يصدر الكلام معها عن الانسان بمقاطع منتظمة في الفترة الزمنية التي تفصل بينها ، وبين كون الشعر باوزانه المختلفة وانظمة ايقاعه المتعددة محاكاة للتموج الصوتي والاهتزاز الجسمي اللذين يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية . فالوزن ليس الا تنمية لبذور موجودة في صميم الانفعال البشري ، وهو ليس شيئا استثنائيا غيبيا فذا يفرد الشعراء عن البشر العاديين . ثم يصل الى الخطوة الثانية اذ يقول : « واذا كان هذا هو شأن الوزن نفسه ، وهو اعظمها يميز الشعر عن النثر ، فما رأينا في لغة الشعر ؟ »

اننا نرى انه لم يفرق بين عدة امور . ولعلنا نوضح رأينا من خلال الاسئلة التالية : ما هو مدلول الاصطلاح التالي « لغة الحديث اليومي » ؟ وهل يعني به اللغة العامية ؟ وانما نطرح هذا السؤال لان الاصطلاح يبدو غائما عند المؤلف ، ويتأكد هذا اذا لاحظنا شيئين : يقول : « وكلما اخذ الشعر بتقاليده الاسلوبية يبتعد عن لغة الكلام ، وجب ان تقوم فيه ثورة تعيده الى اللحاق بركب اللغة الطبيعية التي تنمو دائما وتتغير (في مفرداتها وتراكيبها وفي نطقها ونبراتها) » . والجملة المقوسة تظهر بوضوح ان الاصطلاح يعني بالنسبة اليه اللغة العامية .

الشيء الثاني يظهر من التدقيق في دراسته للقصيدة الجميع ، اذ يدرسها ليؤكد اقترابها من لغة الحديث الحية الزاخرة التي يتحدث بها الناس في واقع تجاربهم . ويحاول اثبات ذلك في كثير من المواضع عن طريق عقد مقارنات بين ابيات من القصيدة وبين جمل ينتزعها من الحديث اليومي .

وفي رأينا ان الاقتراب بين البيت الشعري والفقرة المستشهد بها ليس اقترابا بين لغتيهما وتركيبيهما وانما هو اقتراب بين ما يمكن ان نسميه قالب التعبير الانفعالي (او القالب التركيبي للجملة الانفعالية) . فهو يترجم اسلوب الانفعال في القصيدة باسلوب الانفعال في اللغة العامية ، من استفهام وتعجب وتمن وطلب ورجاء واستنكار ، ويفوته انه لا يثبت الاقتراب بين لغة البيت ولغة الكلام ، سواء كلامنا نحن او الكلام الجاهلي . مع انه من الواضح ان اصطلاحه سابقا كان يعني اللغة اليومية من حيث هي مفردات وتراكيب ومن حيث نطقها ونبراتها لا من حيث قالب التعبير الانفعالي .

وما دام الاقتراب بين المثل الجاهلي والفقرة

العامية اقترابا بين التركيب الانفعالي لمتلشبهما ، فاننا نعتقد ان ما يود المؤلف ان يقوله هو الدعوة الى ان يكون الشعر رصدا للتوتر الانفعالي النفسي ، وهذا يمكن توفيره في اكثر الشعر تعقد لغة وبعدا عن الكلام اليومي . والدليل على ذلك الابيات التي استشهد بها والتي تبتعد بعدا كاملا عن لغتنا ومع ذلك تبلغ الذروة في رصد التوتر النفسي . فالبراعة فيها لا تكمن في انها تستخدم لغتنا وتراكيبنا ، وانما في انها تعتمد القوالب الانفعالية نفسها التي تعتمدها لغتنا اليومية . وثمة فرق واضح بين الامرين ، اذ ان التوتر الانفعالي له ديمومة مستمرة ، ومن هنا كان بالامكان التعبير عنه في كل عصر بلغته ، واما لغة الكلام فمتغيرة متطورة .

واذا كان هدف الشكل الجديد هو الوصول الى اللغة الحية في الشعر ، فكيف استطاع المثل الجاهلي ان يحقق الاقتراب من اللغة الحية ضمن الشكل القديم ؟

ونود ان نقول ان الوزن وحده ، والايقاع الشعري ، لا يكفيان لبسطنا للغة الشعرية الانفعالية . ويكفي في ذلك ان نلاحظ ان باستطاعتنا التعبير ببحر واحد والقصيدة واحدة عن ضروبين من مدى التوتر النفسي ، كما في شطري خليل الخوري وصلاح عبد الصبور ، وفي رأينا ان ذلك عائد الى فن الاداء في الشعر . بل لعل الوزن اذ يكون احيانا ذا اثر عكسي في تحقيق التوتر النفسي ، كما في شطر صلاح عبد الصبور ، في رأينا ، فنحن نرى ، على عكس ما يرى المؤلف ، ان الزحافات في هذا الشطر بما تحويه من سرعة وحدة وتوتر عال في الانتقال بعيدة عن رصد الجو النفسي المفروض ان ينتشر فوقه امتداد واتساع في الحركة ، يوحيان بالتدرج والشمول في حقول السماء . وكان بالامكان تحقيق ذلك عن طريق استخدام احرف المد ، واعطاء القيمة التعبيرية للحرف ، فان لفظة يقبل لا يمكن ان ترسم الانتشار والشمول في حقول السماء . وبينما يبدو الوزن هنا مخلا برصد التوتر النفسي والحالة الشعرية ، يبدو ان الذي عوض الخلل الموسيقي هو التركيب النحوي والقيم الصرفية في تتابع الافعال وتركيبها .

يصغر لنا من آراء المؤلف ان الاشكال العروضية الخليلية قد استنفدت ، وان الزمن هو زمن خلق اشكال جديدة . وقد عمل الشعراء المحدثون ، وطليعتهم نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، على خلق الشكل الجديد . الا ان الشكل الجديد نفسه ليس نهائيا في رأيه ، ولا بد من البحث عن اشكال جديدة . ولا بد ان تكون هذه الاشكال اكثر طواعية واقل ضوابط . لذلك يقترح المؤلف ان نستعير نظام النبر الذي يتبناه الشعر الانكليزي ويرى اننا لا نأتي بنظام غريب على لغتنا حين نفعل ذلك ، فان العربية تعرف نظام النبر منذ عصورها الاولى — ويصرف جهدا كبيرا يقرأ بتمعة ، ليثبت ذلك .

الا اننا نعتقد ان الجهد الزاخر الذي صرفه لم يصل الى اثبات صلاحية البديل الذي اتى به ، اذ لا يبدو من خلال حديثه الطويل عن النبر اي تعارض بينه وبين النظام العروضي في الشعر العربي — ورغم الفرق الواضح في الاساس بين النظام الكمي والنبري — فان حديثه عن النبر لا يظهر النبر بديلا او نظاما عروضيا ثانيا ، وانما يبرز النبر اقرب الى طريقة في التجويد ، اقرب الى طريقة في الالقاء الشعري تعتمد على اعطاء الكلمة ابعادها النفسية واجواءها العاطفية النابعة من موضعها في السياق العام ؛ اي ان النبر يظل شيئا منفصلا عن التشكيل الشعري ، بعيدا عن شروط التأليف الشعري ، ويتحول الى امكانية تخص اللفظة الشعرية وحدها ، يمكن استغلالها في اغناء التعبير الشعري . فهي ليست شرطا فنيا ، وانما امكانية فنية . واذا كان هذا ما عناه المؤلف فان ذلك يعني امكانية الاستغناء عن الوزن بصورة مطلقة ، كما يعني في الوقت نفسه قابلية الجمع بين النبر والعروض اللفظي .

تبقى ملاحظة اخيرة حول الموضوع : ان المؤلف يعطي كل القيم التعبيرية للعروض ، ويهمل اهمالا تاما ما نسميه « فن الاداء في الشعر » . والواقع ان النقد الحديث ما يزال يعتبر قضية الشكل الجديد قضية العروض فيه ، الا اننا نرى ان قضية هذا الشكل هي قضية «فن الاداء في الشعر» .

كمال ابو ديب

سوريا
المجمع العلمي العربي
العدد رقم 2
1 أبريل 1960

الشعر العربي
والمذاهب الأدبية في الغرب (١)

نظم الشعر في اللغة العربية فن مستقل بذاته بين الفنون التي عُرفت في العصر الحديث باسم الفنون الجميلة ، وتلك مزية نادرة جداً بين أشعار الأمم الشرقية والغربية ، خلافاً لما يبدر الى الخاطر لأول وهلة . فان كثيراً من أشعار الأمم تكتسب صفتها الفنية بمصاحبة فن آخر ، كالغناء أو الرقص أو الحركة على الإيقاع . ولكن النظم العربي فن معروف المقاييس والأقسام بعد استقلاله عن الغناء والرقص والحركة الموقعة ، فلا يصعب تمييزه شطرة شطرة بمقياسه الفني من البحور والأعاريض الى الأوتاد والأسباب .

وليست هذه خاصة من خواص اللغات السامية أخوات العربية . فاننا اذا أخذنا سطراً على حدة من قصيدة عبرية لم نستطع ان ننسبه الى وزن محدود أو مقياس متفق عليه ، ولا بد من اقترانه بسطور أخرى يتم بها الإيقاع ولا تطرد في قول كل شاعر ولا في سطور كل قصيدة ، فهو والفاصلة النثرية التي يمكن أداؤها بالغناء أو بالإيقاع على حركة الرقص ، متساويان .

ومن الشعر الغربي ما يعرف كل سطر منه بعدد من المقاطع والنبرات ولكنه بغير قافية تنتهي اليها هذه السطور .

---

(١) بحث أتمّه الأستاذ المشهور عباس محمود العقاد في الدورة السادسة والعشرين (١٩٥٩ ــ ١٩٦٠) لمؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، ووافق على نشره في مجلة المجمع العلمي العربي . والأستاذ العقاد ، في مجمع القاهرة ، من قدماء الأعضاء العاملين ، وفي مجمع دمشق ، من قدماء الأعضاء المراسلين .

أما ضروب النظم التي تلتزم فيها القافية فكلها في نشأتها كانت تغنّى أو تنشد على إيقاع الرقص ، ثم استقلت بأوزانها المحدودة على نحو مشابه للأوزان العربية ، وهي الموشحات التي اشتهرت عندهم باسم « استانزا » أو اسم « سونيت » ويدل كلا الاسمين على أصلها من الرقص والغناء . . . فان استانز كلمة ايطالية بمعنى الوقوف تقابلها ستاند Stand بالإنجليزية ، وسونيت Sonnet من كلمة سونج Song بمعنى الغناء .

فالشعر الذي لا يضبط بالوزن أو بالقافية موجود في اللغات السامية واللغات الآرية ، وبعضه لا يزيد الإيقاع فيه على الموازاة بين السطور بغير ضابط متفق عليه ، وبعضه يضبط فيه الإيقاع بعدد المقاطع والنبرات ، ولا ينتهي الى قافية ملتزمة في القصيدة أو المقطوعة الصغيرة .

إنما الوزن المقسم بالأسباب والأوتاد والتفاعيل والبحور خاصة عربية نادرة المثال في لغات العالم ، وكذلك القافية التي تصاحب هذه الأوزان .

ومرجع ذلك الى أسباب خاصة لم تتكرر في غير البيئة العربية الأولى : أهمها سببان : هما الغناء المنفرد ، وبناء اللغة نفسها على الأوزان .

فالأمم التي ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد تظهر القافية في شعرها ، لأن السامعين يحتاجون الى الشعور بمواضع الوقوف والترديد ؛ ولكن الجماعة اذا اشتركت في الغناء لم تكن بها حاجة الى هذا التنبيه ، لأن المغنين جميعاً يحفظون الغناء بفواصله ولوازمه ومواضع النبر والترديد في كلماته وفقراته ، فينساقون مع الإيقاع بغير حاجة الى القوافي عند نهاية السطور ، وانما تنشأ الحاجة الى القافية ، أو وقفة تشبه القافية عند تفاوت السطور وانقسام القوم الى منشدين ومستمعين .

يقول العلامة جلبرت موري ـ وهو من ثقات البحث في الأوزان والأعاريض ـ «إن إحدى نتائج هذا الاختلاف زيادة الاعتماد على القافية في اللغات الحديثة .

ففي اللغتين اللاتينية واليونانية ينظمون بغير قافية لأن الأوزان فيها واضحة ، وإنما تدعو الحاجة الى القافية لتقرير نهاية السطر وتزويد الأذن بعلامة ثابتة للوقوف ، وبغير هذه العلامة تثقل الأوزان وتغمض ولا تستبين للسامع مواضع الانتقال والانفصال ، بل لا يستبين له هل هو مستمع لكلام منظوم أو كلام منثور . وقد اختلف الطابعون عند طبع الكتب هذا الاختلاف في بعض المناظر المرسلة من كلام شكسبير ، فحسبها بعضهم من المنثور وحسبها الآخرون من المنظوم . ومما يلاحظ أن اللاتين اعتمدوا على القافية حين فقدوا الانتباه الى النسبة العددية . . . وأن الصينيين يحرصون على القافية لأنهم يلتزمون الأوزان ، وأن انتشار القافية في أغاني الريف الانجليزية يقترن بالترخص في أوزان الأعاريض» .

ويستطرد الأستاذ موري الى الشعر الفرنسي فيقول : «إن اللغة الفرنسية حين رجع فيها الوزن الى مجرد إحصاء المقاطع ، وأصبحت المقاطع بين مطولة وصامتة . . . نشأت فيها من أجل ذلك حاجة ماسة الى القافية ، فصارت في شعرها ضرورة لا محيص عنها ، ودعا الأمر الى تقطيع البيت أجزاء صغيرة ليفهم معناه» .

ومن أسباب الاكتفاء بالوزن دون القافية في أشعار الغربيين سبب لم يذكره الأستاذ موري وهو غناء الجماعة للشعر المحفوظ كما تقدم .

فحيث شاعت أناشيد الجماعة قل الاعتماد على القافية وكثر الاعتماد على حركات الإيقاع ولو لم تكن متناسقة الوزن على نمط محدود ، لأن الغناء بالكلام المنثور ممكن مع توازن الفواصل وموازاة السطور .

وأناشيد الجماعة قد شاعت بين العبريين لأنهم قبيلة متنقلة تحمل تابوتها في رحلتها وتنشد الدعوات معاً في صلواتها الجامعة ، وفي هذه الدعوات ترانيم على وقع الدفوف كما جاء في الإصحاح الخامس عشر من سفر الخروج :

«أخذت مريم النبية الدف بيدها وخرجت جميع النساء وراءها بدفوف ورقص . وأجابتهم مريم : رنموا للرب فانه قد تعظم . . .» .

وكذلك شاعت بين اليونان أغاني المسرح التي ترجع في نشأتها الى الشعائر الدينية ، ثم انتقلت منها الى الأمم الأوربية .

ومما يؤيد الصلة بين غناء الفرد والتزام القافية أن شعراء الأمم الغربية الذين ينشدون قصائدهم للمستمعين قد لجأوا الى القافية والتزموا في مراعاتها أحياناً ما يلتزمه عندنا شعراء الموشحات .

أما البيئة العربية فلم تكن فيها قبل الإسلام صلوات جامعة منتظمة بمواعيدها ومحفوظاتها . وإنما كان الحداء هو الغناء الذي يصاحب إنشاد الشعر على بساطة كأنها بساطة الترتيل ، ينشده الحادي على انفراد ، وتصغي اليه القافلة أحياناً في هدأة الليل ، إذ يعتمد الحس كله على السمع في متابعة النغم الى مواضع الوقوف والترديد ، فتقفو النغمة النغمة على وتيرتها ، ويصدق عليها اسم القافية بجملة معانيه .

لهذا استقل النظم بحقه في الصنعة ، لأن هذه الصنعة لازمة لتمييزه مع الغناء ومع غير الغناء . فانتظمت قوافيه وانتظم ترتيله انتظاماً لا بد منه لكفايته ، مع بساطة أفانين الغناء .

وإذا التمسنا مدخلاً لفن الحركة الموقعة مع الحداء فهناك إيقاع واحد تتابعه في خطوات الإبل وفي خطوات المرولة التي تصاحبها على القدم . والى هذا الإيقاع يرجع وزن الرجز على قصد وعلى غير قصد ، ومجيئه على غير قصد أدل على تمكن العادة وعلى أصالتها في الحياة البدوية .

أنا النبي لا كذب أنا ابن عبد المطلب

* * *

هل أنت إلا إصبع دميتْ وفي سبيل الله ما لقيتْ

* * *

وقد تكون حركة الهرولة في الطواف بالكعبة ملحوظة في كل دعاء مروي كيفما اختلف المختلفون في صحة الرواية ، كما قيل عن امرأة أخزم بن العاص حين نذرت ولدها للكعبة فقالت :

إني جعلت رب من بنيّه ربيطة بمكة العليه
فباركنْ ليَ بها اليّه واجعله لي من صالح البريه

فهكذا يفهم الناظم كيف تكون حركة الدعاء مع الهرولة ، أيا كان صاحب النظم أو من ينسب اليه .

هذه المردّدات الفردية هي التي ميزت النظم العربي باستقلال فنه ووضوح قافيته وترتيله ، ولو وُجدت في الجاهلية العربية صلوات جامعة تُنشد فيها الدعوات المحفوظة لوُجدت فيها القصائد التي تمثل لنا حياتهم الدينية وحياتهم الاجتماعية ، أما من أناشيد الصلاة كما عرفها العبرانيون ، أو من أناشيد المسرح كما عرفها اليونان . ولكننا نعرف العرب من قصائدهم الفردية كما نعرف الأمم الأخرى من أمثال تلك القصائد ، فلا يفوتنا منها غاية ما تدل عليه .

هذا سبب من أسباب تلك الظاهرة النادرة التي ظهرت لنا في القصيدة العربية ، وكانت نادرة بين الأمم السامية والأمم الآرية على السواء .

أما السبب الآخر فهو أصالة الوزن في تركيب اللغة ، فالمصادر فيها أوزان ، والمشتقات أوزان ، وأبواب الفعل أوزان ، وقوام الاختلاف بين المعنى والمعنى حركة على حرف من حروف الكلمة تتبدل بها دلالة الفعل ، بل يتبدل بها الفعل فيحسب من الأسماء أو يحتفظ بدلالته على الحدث حسب الوزن الذي ينتقل اليه .

هذه أصالة في موضع الوزن من المفردات والتراكيب لا يستغرب معها أن يكون للوزن شأنه في شعر هذه اللغة ، وأن يكون شأنها في نظم أشعارها على خلاف المعهود من منظومات الأمم الأخرى ، ولو صرفنا النظر عن أثر الإنشاد الفردي في تثبيت القافية واستقلال فن العروض عن فن الغناء في القصائد العربية .

نعم إن اللغات السامية تجري على قواعد الاشتقاق وتوليد الأسماء من الأفعال ، ولكن المقابلة بين هذه اللغات في أقسام مشتقاتها وتفريع الكلمات من جذورها تدل على تمام التطور في قواعد الأوزان العربية وعلى نقص هذه القواعد أو التباسها في أخواتها السامية ، بل تدل في باب الإعراب خاصة على تفصيل في العربية يقابله الإجمال أو الإهمال في أخواتها ، وفي غيرها من اللغات الآرية التي دخلها شيء من الإعراب .

* * *

وواضح مما تقدم أننا قصرنا القول على النظم من حيث هو أوزان عروضية أو قوالب تحتوي الكلم المنظوم فيها .

فهذه القوالب هي التي تطورت في اللغة العربية فأصبحت فناً مستقلاً بقاييسه عن فن الغناء أو فن الحركة الموقعة ، أما الكلام المنظوم في تلك القوالب فهو عمل ممتد مع الزمن يأتي فيه كل عصر بما هو أهله من الإبداع أو الزيادة أو المحاكاة ، وإنما نعود الى القوالب والأوزان في كل عصر لنسأل : هل هي صالحة لأداء المقاصد الشعرية ومجاراة الأمم في تطورها الذي يمتد مع الزمن على حسب حالاتها من الشعور والفهم والقدرة على الأداء ؟ وهل تتسع للتعديل اذا وجب التعديل للوفاء بمطلب جديد من مطالب التعبير ؟

إن تجاوب العصور الماضية تجلى عن صلاح القوالب العروضية لمجاراة أغراض

الشعر في أحوال كثيرة ؛ ويبدو منها أن أساس العروض العربي قابل للبناء عليه بغير حاجة الى نقضه وإلغائه . فقد كانت بضعة بحور من أوزان الشعر كافية لأغراض الشعراء في الجاهلية ، أشهرها الطويل والكامل والوافر والخفيف ، ثم نشأت من أوزانها مجزوءات ومختصرات صالحة للغناء حين استحدثت الحاجة اليه في الحواضر العربية التي عرفت الغناء على إيقاع الآلات ، ثم اتخذت من هذه البحور أسماط وموشحات وأهازيج تتعدد قوافيها مع اختلاف مواقعها وتطول فيها الأشطر أو تقصر مع التزام قواعد الترديد فيها . واختار بعض الشعراء نظم المثاني أو المزدوجات ، وبعضهم نظم المقطوعات التي تجتمع في قصيد واحد متعدد القوافي ، أو تتفرق وتتعدد بأوزانها مع توحيد الموضوع ، ولما نقلت الألياذة اليونانية الى النظم العربي لم تضق بها أوزانه ، ولم يظهر سياق الترجمة أن هذه الأوزان قاصرة على التنويع فيها على نمط غير هذا النمط لمن يشاء التنويع ؛ واستجابت الأوزان لمطالب المسرح ، كما استجابت للملحمة المترجمة ولما يشبهها من القصائد التاريخية المطولة .

وقد أفرد الموسيقار المصري الأستاذ خليل الله ويردي فصلاً وافياً في كتابه فلسفة الموسيقى الشرقية لبحث التوزين والإيقاع وتطبيق العروض العربي على الضوابط الموسيقية فانتهى من بحثه الى إمكان التنويع في الأوزان العروضية واستطاعة الموسيقي والشاعر أن « يفتتح أشكالاً غير محدودة من أشكال الموازين ، واعتمد في تجاربه على الجهاز الفني المسمى بالمترونوم وهو « صندوق صغير من الخشب هرمي الشكل يفتح من إحدى جهاته الأربع فينكشف عن قضيب معدني مقسم بخطوط ، وعليه ثقل متنقل يحدث حركة متساوية . . . فيقسم الدقيقة الواحدة من الزمن الى نقرات بين أربعين ومائتين وثمان ، فيمثل الحد الأدنى النقرات المتناهية في البطء ، ويمثل الحد الأعلى النقرات المتناهية في السرعة » . . . ولم يلجأ الموسيقار الى وحدات للنغمات غير وحدات الفواصل

والأوتاد والأسباب التي يستخدمها العروضيون ، ولم يجمل لها أقساماً غير أقسامهم المعروفة كالسبب الخفيف والسبب الثقيل ، والوتد المقرون والوتد المفروق ، والفاصلة الصغرى والفاصلة الكبرى . وإنما استخدم الضوابط الموسيقية لبحث الموضوع بمصطلحات فنه ، وترك مجال بحثه للعروضيين يتفاهمون فيه بمصطلحاتهم التي لا تحتاج الى التخصص أو التوسع في فنون الألحان . فخلص من بحوثه الموسيقية والعروضية معاً الى نتيجة محققة خلاصتها — كما قال — أن أشكال الموازين الشعرية غير محدودة أو أن حدودها — على ما نرى — أشبه بحدود الكلمات التي تتألف من الحروف الأبجدية ، على حين أن الحروف الأبجدية قلما تزيد على الثلاثين .

فاذا نظرنا الى ما تم من أشكال العروض ، وما يتأتى أن يتم منها مع التنويع والتوزين ، ثبت لنا أنها قائمة على أساس صالح للبناء عليه وتجديد الأنماط والأشكال فيه ، على نحو يتسع لأغراض الشعر ولا يلجئنا الى نقض ذلك الأساس .

وهذا كله مع التسليم بداهةً بالتفرقة بين الكلام المنثور والكلام المنظوم في السهولة أو الصعوبة ، فان التسهيل المطلوب لفن من الفنون كائناً ما كان ينبغي أن ينتهي عند بقاء الفن فناً مقرر القواعد والمقاييس ؛ وما جهل الناس قط أن الكلام أسهل من الغناء ، وأن المشي أسهل من الرقص ، وأن الحركة المرسلة أسهل من الحركة الرياضية ، ولم يكن ذلك قط مسوّغاً للاستغناء بالكلام عن فن الغناء ، أو بالمشي عن فن الرقص ، أو بتحريك الأعضاء بغير هدى عن أصول الحركة الرياضية أو الحركة في ألعاب الفروسية ، فمها يكن من تيسير الأوزان بالتنويع والتوفيق فلا مناص في النهاية من التفرقة بينها وبين الكلام المرسل في سهولة الأداء ، وإنما المطلوب أن تكون فناً سهلاً وليس المطلوب مجرد السهولة التي تخرجها من عداد الفنون .

ولا بد في هذا السياق من تفرقة أخرى هي التفرقة بين القواعد والقيود في كل فن من الفنون ، فلا سبيل الى الاستغناء عن القواعد في عمل له صفة فنية ، ولا ضرر من الاستغناء عن القيود التي تعوق حرية الفن ولا يتوقف عليها قوامه الذي يسلكه في عداد الفنون .

ومن تجاربنا في تاريخ الشعر العربي يتبين لنا أن قواعد النظم عندنا مؤاتية للشاعر في كل تصرف يلجئه اليه تطور المعاني والتعبيرات في مختلف البيئات والأزمنة . فلا موجب للفصل بين قواعد النظم وأغراض الشعر في تجربة من التجارب العربية التي وعيناها منذ نشأت أوائل الأوزان الى أن بلغت ما بلغته في منتصف هذا القرن العشرين .

ذلك شأن التجارب العربية ، فما بال التجارب في أمم الحضارة التي تتصل بنا ونتصل بها وتبادلنا مطالب الفنون والآداب كما يحدث الآن بيننا وبين أمم الحضارة الغربية ؟ ماذا تفرض علينا هذه الثقافة المتبادلة في ميدان النظم والشعر على اتصال بينهما أو على انفراد ؟

أما في النظم فلا خفاء بالأمر من أيسر نظرة الى آدابنا وآداب الأمم الغربية التي نتصل بها في العصر الحديث .

فما لا تردد فيه أن هذه الأمم لم تبدع في موازين النظم بدعاً نستفيده منها ، ولم نكن قد سبقناها اليه في عصر من عصورنا ، فاذا التزموا الأعاريض معتدلين أو مبالغين فليس عندهم ما هو أدق وأجمل من الموشحة في أوزانها التي تقبل التنويع والتشجير الى غير نهاية ، والتي يعتبر تعدد القافية فيها ندحة وزينة في وقت واحد . فان اطلاق الحرية للشاعر في توزيع القوافي حيث شاء يوشك أن يعفيه من قيودها كما يزيد الإيقاع جمالاً على جمال .

ولم يبدع الأوربيون — حتى في شعر المسرحيات الملحنة — فناً من الأناشيد أتم من الموشحة وأصلح منها للتلحين وحركة الإيقاع .

فإذا ترخص الشاعر الغربي في القواعد فأسقط القافية واختار الوزن الذي يسمونه بالنظم الحر أو النظم الأبيض فجهد ما بلغوا اليه أنهم عادوا الى الأسطر المتوازية أو الى الاكتفاء بالمقاطع التي لا تبلغ في دقتها مبلغ الأسباب والأوتاد والفواصل ، وكل أولئك طور من الأطوار التي تخطاها الشعر العربي في الأزمنة الماضية أو سبقتهم اليه أمة من الأمم الشرقية وتوقف بها التطور عنده ، لارتباطه بالتقاليد الدينية .

فليس عند الغرب من فنون النظم جديد نأخذه منه في أبواب التوزين والتنويع .

ليس في فن النظم جديد نأخذه من الأعاريض الغربية لم تكن عندنا أسسه العريقة ، ولم تكن عندنا أصوله وفروعه أو جذوره وأغصانه على حد تعبير « الموشحين » .

لكن الأمر يختلف كثيراً في الكلام على « الشعر » أو الكلام على الأدب ومدارسه ومذاهبه ودعواته التي تجيش بها الحياة الغربية في كل حقبة ، ولا تتميز منها دعوة واحدة دون أن يتميز لها حكم خاص بالشعر يتناوله قبل أن يتناول غيره من الفنون الجميلة ولا سيما فنون التعبير .

هذه المذاهب الشعرية تعنينا كما تعنيهم وتمتد بآثارها الى أقوالهم وأفعالهم كما تمتد الى أقوالنا وأفعالنا . لأنها من أطوار الحياة التي لا تنحصر في دوائر الفن ولا في أدوار الثقافة على إطلاقها ، وإن يكن مظهرها الثقافي هو الجانب الذي يشتغل به النقاد والمؤرخون في ميادين الفنون .

هذه الدعوات أوسع نطاقاً من أن يحاط بها في مقال . ولكنها تقترب من الحصر المستطاع اذا جمعناها في أدوارها الإنسانية العامة التي توشك أن تكون أمواجاً دورية في هذا المحيط الزاخر إذ هي عالقة بطبيعة الإنسان في جملتها ، وطبيعة الإنسان واحدة كما قيل في كل زمان ومكان .

ونحن نعلم أن أبقراط حصر الطبائع الجسدية في أربعة أمزجة ، وهي المزاج الدموي والمزاج الصفراوي والمزاج البلغمي والمزاج السوداوي . ثم جاء العلامة بافلوف – بعد تقسيم خصائص الأجسام بين الهرمونات وعائلات الدم وودائع الوعي الباطن والوعي الظاهر أقساماً لا تنفد ولا تحصى – فعاد الى الأمزجة الابقراطية تيسيراً للفوارق العامة وجعلها أساساً لتجاربه النفسية التي تعد الى هذه الساعة من أحدث تجارب العلماء .

فنحن على هذه الوتيرة نقسم الذوق الفني في الإنسان الى أقسامه الخالدة حين نقول : إن الناس كانوا منذ فطروا واقعيين وخياليين ، ومحافظين على القديم وطلاباً للجديد ، أو إنهم كانوا إذا اكتفينا بقسمتهم الى قسمين اثنين : صنفاً يمشي في وسط القطيع وصنفاً ينزع الى الأطراف ، أمام ووراء وعلى كلا الجناحين من اليمين واليسار ، وقد تفكه بعض العلماء الجادين فأطلق على الصنف الأول اسم فريق الضأن وعلى الصنف الثاني اسم فريق المعيز . . .

ونرى من تاريخ الأمم الغربية منذ ملكت حرية التفكير أنها دارت دورتها بين مذاهب الأدب خلال القرون الثلاثة الأخيرة ، وأنها نزعت في دعواتها المتعاقبة كل نزعة طبيعية تستلزمها أطوار الحياة بعد عصر الجمود والتقليد .

ففي فترة اليقظة الأولى كان من الطبيعي أن ينزع الإنسان الى استقلال « الشخصية الإنسانية » في وجه التقاليد المطبقة والقيود العتيقة والأحكام التي تطاع بغير فهم ، بل بغير شعور في أكثر الأحوال . وهذه النزعة هي التي سميت بنزعة الإبداع و « الحرية الشخصية » Romanticism .

ومن الطبيعي أن ينتهي هذا الإبداع من كل جانب على غير هدى متفق عليه ، الى شيء من الفوضى والشرود يستحب معه التوقف الى حين . وهنا ظهرت دعوة العود الى الاتباع والاطراد على نحو جديد يناسب مطالب الزمن ، فنشأت من ثم دعوة الاتباع أو الاطراد الجديد New Classicism .

وإذا حكم اختلاف الطبائع حكمه بين أنصار الواقع وأنصار الخيال فهنا مجال الاختلاف بين الواقعيين Realists والخياليين والمثاليين Idealists .

وقد يظهر هذا الاختلاف في صورة أخرى بين الطبيعيين Naturalists وبين الفنيين أنصار الفن للفن Art for arts Sake .

ونقول إن الواقعيين والطبيعيين متقاربون لأنهم جميعاً من أنصار الواقع ، وإنما ينفرد الواقعيون بمحاربة النزعات الخيالية وينفرد الطبيعيون بمحاربة النزعات الصناعية : نزعات الإغراق في التزويق والتنسيق . واذا اقترقت هذه المذاهب جميعاً في عصر من عصور النهضة العلمية فالانقسام بينها يؤول في هذه الحالة الى قسمين : قسم تغلب عليه الصبغة العلمية وقسم تغلب عليه الصبغة الفنية ، ويتسع كل قسم منها لكثير من الآراء وأشتات من الأساليب .

ولا جدوى من متابعة العناوين التي تنتهي في الغرب بصيغة النسبة المذهبية (Ism) فانها تنطوي جميعاً في هذه الدعوات ويحيط كل منها بعالم من الآراء والأسباب ، ولكننا نجمعها في حدودها الواسعة اذا حجبنا منها الرومانتيزم والنيوكلاسيزم والريالزم والإيديالزم ، فلا يخرج من هذه المذاهب مذهب جاد يناط به عمل من أعمال البناء والإصلاح في عالم الفنون ، ولا تزال حتى اليوم وافية بأغراض البحث والمناقشة بين المختلفين على الفنون فيما يستحق الخلاف .

وعلى تعدد المذاهب والعناوين في الغرب لا نرى هنالك لبساً على الإطلاق بين المذاهب التي أشرنا اليها وبين عشرات المذاهب التي ينتحلها الدعاة على عجل منذ الحرب العالمية الأولى ، ويندر أن تعيش إحداها أو تستقل عن سواها بصفة من الصفات التي يتناولها التطبيق والتمييز .

فلا لبس على الإطلاق بين مذاهب الجد ومذاهب الهزل في الآداب الغربية ، فمذاهب الجد تدعو كلها الى البناء وتقوم بالبناء فعلاً ويعيش ما تبنيه ، ومذاهب الهزل لا تحدث بشيء غير الهدم والإلغاء : فلا لون ولا شبه ولا رسم ولا

قاعدة في التصوير ، ولا لفظ ولا معنى ولا منطق ولا مدلول في الشعر والنثر ، وإنه لمن الحظ الحسن أن تقصر هذه الدعوى عن الفنون التي ترتبط بها ضرورات المعيشة والاجتماع . فإنها لو تناولتها لسمعنا بفن المعمار الذي لا حجرات ولا جدران ولا حجارة ولا طلاء فيه ، وسمعنا بمجامع الموسيقى التي لا تميز بين الضوضاء والألحان ، ولا محل فيها للمعازف والآلات !

من هذه المذاهب ما يطلق عليه اسم المستقبلية Futurism أو فوق الواقعية Surrealism أو الذئبية Fauvism . . . بل منها ما يسمى بمدرسة التأتأة Dadaism ويقول أصحابه أنهم اختاروا له هذا الاسم من أول تأتآت الطفل Da Da وتطلق أحياناً على حصان الخشب ليسهل النطق به على ألسنة الأطفال . ومؤدى مذهب هؤلاء الدعاة أن التعبير الصحيح عن النفس الإنسانية إنما يرجع به الى صورة الطفولة ورموز الأحلام وخفايا الوعي الباطن كما تبدو للحالم في المنام أو كما يرسلها الناطق عفواً بغير تأمل وبغير انتباه !

ومن هؤلاء الملفقين للمذاهب من يختار اللفظة ويسأل عن معناها فيسخر من السائل لأنه يبحث عن المعنى ولا يكتفي بوقع اللفظة في الأذن أو من منظرها للعين القارئة . فمن عناوين مارينتي Marinetti إمام المستقبلية « Zang-tumb tuum زانج تمب تيام » . . . ومن عناوين زميله أردينجوسوفيسي Bif § z + 18 ما لا يفهم ولا يترجم . وإنما هو مقابل عندنا لحرف الباء ثم الياء ثم الفاء ثم علامة موسيقية ثم زاي ثم علامة + ثم رقم ١٨) . . .

وقد عقب صاحب تاريخ الأدب الإيطالي على إمام هذه المدرسة فقال (إنه لم يجاوز حدود السخف في شعره . . .) ، ولم يخل كلام المؤرخ من مجاملة ، لأن السخف معنى يوصف بالرداءة ، ولا معنى هنا ولا وصف لردي أو غير ردي . (صفحة ٤٨٥ من كتاب تاريخ الأدب الإيطالي تأليف أرنست هاتش ولكنز Ernest Hatch Wilkins) .

* * *

ولا بد من وضع هذه الدعوات في موضعها من تاريخ الآداب الإنسانية الأوربية التي تظهر بينها . فما هو موضعها الصحيح ؟

موضعها الصحيح أنها تمثل جانب السخافة الذي لا بد أن يتمثل في بيئة يباح فيها القول لكل قائل والقراءة لكل قارئ ، ولا يخجل فيها العاجز عن عجزه ولا صاحب الحاجة من حاجته ، وهم جميعاً في غمرة من محن الحروب والفتن والقلاقل والآفات . فهل تخلو هذه البيئة من جانب سخافة في الأذواق والدعوات ؟ وأين هو هذا الجانب إن لم يكن هذا مظهره الذي يتمثل في صوت القنوت ؟

ولسنا نقول إن هذه السخافة جانب يُهمل ولا يُلتفت اليه ، فانها خليقة أن تُدرس كما تدرس عوارض الأمراض والعلل والنكبات ، ولكن البون بعيد جداً بين دراستها لهذا الغرض ودراستها للاقتداء بها واعتبارها من مدارس الفن والأدب ونماذج الذوق والجمال .

ولا تفوتنا في معرض الكلام على الشطط الفني ملاحظة وثيقة الصلة بموضوع الخلط الذي يقال عنه إنه هو الفن الصحيح أو إنه هو التعبير الصادق دون غيره عن الوعي الباطن والسريرة الإنسانية في أعماقها « اللامنطقية » على حد تعبيرهم المأثور .

فالخلط الهاذر مذهب لم يخلقه دعاة « اللامنطقية » في القرن العشرين . ، ولكنهم خلقوا شيئاً واحداً فيه لم يسبقهم أحد اليه ، وهو إطلاق العناوين العلمية عليه واستعارتها من دراسات التحليل النفساني أو من دراسات العلوم الطبيعية ، وقديماً وُجد في الشعراء والفنانين من يجنح به هواه أحياناً الى رفع الكلفة واطراح الحشمة والابتذال في اللفظ أو المعنى أو في كليهما ، فيسترسل في الهذر واللغط كأنه في إجازة من « نفسه الفُضْلَى » كما يقولون ، ويُنسب الى هذه النزوات شعر المجانة والهزل وشعر الإباحة والجموح ، ويُنسب اليه كذلك ضرب من الشعر الذي يخيل الى الناس أنه محدثهم بالحكم والأمثال وهو في أسلوبه

الهازل ساخر بضروب الحكمة والمثل ، كما صنع ابن سودون البشيغاوي (٨١٠ — ٨٦٨ هـ) في قصيدته البائية التي يقول فيها :

عجب عجب عجب عجب	بقر تمشي ولها ذنب
ولها في بزبزها ابن	يبدو للناس اذا حلبوا
لا تغضب يوماً إن شتمت	والناس اذا شتموا غضبوا
من أعجب ما في مصر يرى	الكرم يرى فيه العنب
والنخل يرى فيه بلح	أيضاً ، ويرى فيه رطب
زهر الكتان مع البلسا	ن هما لونان ولا كذب
كيهود في دير خلطوا	بنصارى حركهم طرب

وأدخلُ من هذا في باب « اللامنطقية » مذهب من مذاهب الزجل في اللغة الدارجة يعارضون بينه وبين الأدوار المقصودة ، فيبدأون بالدور العاقل ويتبعونه بالدور المجنون الى نهاية الزجل ، ويحفظ من هذه الأزجال كثير في مجموعات . هذا والأجيال القريبة من أمثلتها في كتاب ترويح النفوس لحسن الآلاتي زجل يقول فيه :

كسرتُ بطيخة رأيتُ العجب	في وسطها أربع مداين كبار
وفي المداين خلق مثل البقر	في كل واحدة أربع قواعي خصار
وفي القلاع أقوام طوال الذقون	ودمعهم يجري شبيه البحار
من دمعهم تزرع نجوم السما	في خلقة المشمش عديم المثال

وأحياناً يقسمون الأدوار الى دور صاح ودور سكران . أو يصوغون فيها المفارقات على ألسنة الصبيان كما يجري على ألسنة العامة :

ياليل يا عين معرفش أكذب	والضفدعة شايلة مركب
وأبو فصاده ريسها	والقط الأعور حارسها

الى أشباه هذه « اللامنطقيات » المتواضعة التي يضعها أصحابها في مواضعها ويسمونها بأسمائها ولا تعدو عندهم أن تكون « منفساً » يستبيحونه الى حين ويعرضون به « اللامنطقية » في صورة فنية ، يعلمون ويعلم الناظرون اليها أنها من قبيل الصور الهزلية أو « الكاريكاتور » ولا يطلبون من الانسانية أن تحلها في محل فنونها وأن تنبذ المنطق في سبيلها .

فاذا كان لا بد من هذه اللامنطقية في الآداب العربية فعندها منها ما يغنيها ، ولها فيها مجال لا يخرج بالعقل من دائرة العقل ولا بالجنون من دائرة الجنون .

ومما نحمده من أطوار الشعر العربي الحديث أن هذه المذاهب لم يكن لها تأثير ثابت فيه ، وأنها تعرض له مع عوارض الزمن كما تعرض الأزياء والأفانين ثم تمضي لطيتها الى مصيرها العاجل بعد شهور ، ولا تطول حتى تُحسب بحساب السنين .

أما المذاهب التي كان لها أثرها المحمود فهي مذاهب الجد والبناء . فاننا إذا عرضنا الشعر العربي من أواخر القرن التاسع عشر الى أواسط القرن العشرين لم نخطئ أن نرى فيه أثراً جديداً لكل مذهب من المذاهب الواقعية أو المثالية أو الطبيعية أو الاطرادية الحديثة أو الابتداعية المتجردة . وقد تتراءى هذه المذاهب في أغراض الشعر كما تتراءى في أساليب الشعراء ، ومنها الأغراض التاريخية والاجتماعية والملاحم والمسرحيات والأغاني العاطفية والأناشيد القومية ، وكل مقصد من المقاصد التي ينظم فيها شعراء الغرب ، مع الفارق الذي يُحسب فيه حساب التقدم في الزمان كما يُحسب فيه الحساب لوفرة المحصول وسعة النطاق .

وعلى الجملة يتقدم الشعر عندنا ولا تعتريه النكسة أو الجمود ، إلا أنه يعاني من أطوار العصر ما يعانيه كل شعر في أنحاء العالم ، وذاك هو المشاركة القومية في ميدانه الأول . فهو الآن لا يستأثر وحده بميدان العاطفة والخيال ، بل تشاركه فيه الصور المتحركة والقصص المطولة والنوادر الموجزة ومناظر التمثيل

ومسموعات الإذاعة وأخبار الصحافة ومبدعات الفنون التي تيسرت لها أسباب العرض في الأندية والمنازل ومجامع الناس في كل مكان ، وليس من المنظور أن يُنشر الفن مع هذه المشاركة كما كان يُنشر وحيداً منفرداً بالميدان قبل بضعة قرون .

على أنها مشاركة عارضة يعمل فيها التخصص عمله ويطول الأمد أو يقصر في هذا العمل المتصل بغير قرار . فاذا عاد الشعر الى الاستقلال بمجاله بين الفنون فقد يعود اليه أقوى مما كان ، لأنه يكسب المزية التي لا مشاركة فيها ، ويكسب الأنصار الذين لا يستبدلون به سواه ، ويتلقى المدد منه . ولعله دور من أدوار الشعر تركه الأوائل للأواخر على خلاف ما قبل [1] .

عباس محمود العقاد

(١) جاء في محضر الجلسة التي ألقى فيها الأستاذ العقاد هذا البحث الثمين تعقيبات لبعض أعضاء المؤتمر وردود للأستاذ صاحب البحث على تلك التعقيبات . ومن ذلك سؤال لرئيس مجمعنا وهو :

« أريد أن أسأل زميلنا المحترم عما نجده في كثير من مجلاتنا الأدبية من شيء يسمونه شعراً ، لا نرى له قافية ، ولا نرى له وزناً ، ونجد الشطر فيه أحياناً لا يتجاوز كلمة أو كلمتين بعدهما إشارة تعجب أو بضع نقط . فما هي الموسيقى الشعرية في ذلك ؟ وهل هذا الشيء يُسمى شعراً أو يسمي نثراً أو ماذا يجب أن نسميه ؟ ومن المعلوم أن هذا النوع من الكلام له اليوم أنصار ممن يمكن تسميتهم أدباء »

وقد ردّ الأستاذ العقاد على هذا السؤال بما يلي :

« إذا جاءنا شيء من هذا مما لا وزن فيه ولا قافية – في المجلس الأعلى للفنون والآداب – أحلناه الى زميلنا الدكتور مهدي علام رئيس لجنة النثر لينظر فيه إذا شاء أن يعتبره نثراً . وليس لنا ولا نحب أن نحجر على أحد يختار لنفسه منهجاً للكتابة يسميه ما يشاء . إن لهم أن يكتبوا ما يشاءون ، ولكن ليس لهم أن يحكموا على الأوزان أو المعاني الشعرية » .

وعندما ذكر أحد الأعضاء أسماء أدباء ينهجون هذا النهج أجاب بقوله : « الكلام الذي لا تتوافر فيه المشاريع الشعرية لا نسميه شعراً . فقد يكون كلاماً بيناً أو نثراً شعرياً ، وبهذا نفرق بينه وبين غيره من الفنون » .

تونس

الفكر
العدد رقم 6
1 مارس 1962

الشعر العربـي ومشكلة التجديـد

بقلم : أدونيس

ليست مشكلة التجديد في الشعر العربـي (*) حديثة العهد. إنها قديمة ترجع إلى القرن الثامن، في أوائل العصر العباسي.

كان النقاد ، آنذاك، يعتبرون الشعر العربي، من هذه الناحية، عهدين يبدأ الاول قبل الاسلام بنحو مائة سنة، أي في أوائل القرن السادس، وينتهي بعد الاسلام بنحو مائة سنة أيضا، وتسمى هذه الفترة فترة الشعر القديم. أما العهد الثاني فيبدأ بقيام الدولة العباسية أواسط في القرن الثامن، حيث بدأت فترة الشعر المحدث.

يجمع هؤلاء النقاد أن الشعر العربي كان في عهده الاول، واحدا في أصوله ومناحيه، على الرغم من تباينه في الصياغة والطريقة ومن التغير الذي طرأ على أغراضه في بداية الاسلام، اذ قوى شعر النسيب والهجاء، ووجد الشعر السياسي. لكنه في عهده الثاني، تميز بطابع آخر. اتسعت أبعاده لتأثره بالحياة الجديدة ومصاحباتها الاجتماعية والفلسفية والعلمية وحاول، بالتالي ،أن يعبر عن هذا التأثر بأساليب جديدة خاصة. هكذا بدأ الشعر العربي "يفسد"(1) في نظر هؤلاء النقاد، وبدأ شبه اتجاه شعري جديد تمثل في بشار ابن برد وابن هرمة والعتابي وابي نواس ومسلم ابن الوليد وابي تمام وابن المعتز والشريف الرضي وغيرهم — وهو اتجاه خرج به أصحابه على عمود الشعر العربي الذي حدده المرزوقي في مقدمته لشرح "ديوان الحماسة" لابي تمام (2).

نستخلص مما كتبه النقاد العرب(3) حول مشكلة التجديد، الامور التالية :

أولا — الشعر الذي ولد مع بشار بن برد ومن جاء بعده من المجددين دخيل على الشعر العربي و"فاسد" كما يقول الآمدي. ولعل في تسميته محدثا ما يشير إلى أن النقاد كانوا يعتبرونه بدعة سرعان ما تزول.

* هذه دراسة القاها أدونيس فى مؤتمر الأدب المعاصر الذى انعقد بروما فى شهر اكتوبر الماضى ولم ننشرها فى العدد الخاص الذى أصدرناه فى هذه المناسبة لاتصاله بهذه الحلقة المخصصة لشؤون الشعر العربى .

ثانيا — الشعر العربي في عهده الاول، وحصرا الشعر الجاهلي، هو النموذج الفني الاعلى ؛ له جماله المكتمل، وله قيمته المطلقة الثابتة. هو، اذن المقياس والقاعدة، وأصوله نهائية وراسخة لايجوز الانحراف عنها أو العبث بها أو تخطيهـا.

ثالثا — يشترط في كل تجديد حق أن يكون متمشيا مع ذلك النموذج وأصوله (4).

غير أن شعراء الاتجاه الجديد لم يحفلوا بهذه الاحكام النقدية ولا بمقاييسها.وقد عبروا عن تمردهم عليها ورفضهم لها، بأشكال متنوعة. اتخذ بعضهم من القرآن الكريم ذاته حجة تؤيده في تمرده ورفضه. (5) ونلمح في مواقف بعضهم سخرية من خصومهم وإحراجا لهم، كما نلمح فهما عميقا للنقد وللشعر على السواء (6). وسخر أبو نواس في شعره من عقلية الشعراء الجاهليين وحياتهم ودعا للثورة عليهما وتخطيهما، نحو العقلية والحياة الجديدتين، (7) في سبيل إيجاد لغة شعرية جديدة وقيم جمالية جديدة. ورافقت هذا كله محاولات ابتكار إيقاعات وأوزان شعرية لم يألفها العرب(8).

حين ننظر في ضوء حاضرنا، الى التجديد الذي حاوله أسلافنا في الماضي وإلى ما أثير حوله آنذاك، نرى المفارقات الغريبة التالية :

أولا — كان النقد يسير في اتجاه والشعر يسير في اتجاه آخر. كان النقاد يدافعون عن قيم موروثة، وكانوا يتعلقون بالقديم ويستجيدونه لانه قديم وإن كان سخيفا(9) في حين كان الشعراء يحاولون التخلص من سيطرة القديم وأشكاله، ويحاولون أن يكتبوا شعرهم بأساليب جديدة، قليلا أوكثيرا فليس في تاريخ الشعر العربي ناقد واحد وجه الشعر أو أثر فيه تأثيرا حاسمـا واكتفى النقد أن يكون صدى للذوق العام، وتصنيفا للأفكار السائدة، ودفاعـا عن القديم ومطالبة باتباعه والنسج على منواله.

ثانيا — الشعر المحدث الذي اعتبره النقاد "فاسدا" هو الذي صح في السياق الاخير، والشعراء يتداولونه الآن أكثر مما يتداولون الشعر القديم الذي اعتبره أولئك النـقاد النموذج الاكمل للشعر العربي، في حين أن النقد القديم هو الذي يستمر في حياتنا وفي ثقافتنا ويسيطر، بشكل أو آخر.

ثالثا ــ إن ما اعتبره هؤلاء النقاد في الشعر المحدث خروجا على عمود الشعر العربي وانفصالا عنه، نعتبره نحن الآن انسجاما معه وتكملة له. لقد أدرك بعض أسلافنا ضرورة التجديد، وحاربوا في سبيله، وكسروا أطواقا كثيرة، ومهدوا له، الا انهم لم يخلقوا الجديد حقا، وبقي الشعر العربي، قديمه وحديثه، أسير قالب واحد.

فحتى أبو نواس، الشاعر الذي يعنينا من وجهة النظر الشعرية الحديثة أكثر من أي شاعر عربي قديم آخر ، كتب الكثير من القصائد التقليدية، مسايرة وتقربا ومرضاة، ولم يكن ثوريا كاملا.

هكذا لم يتمكن أسلافنا المحدثون من النهوض بالشعر العربي نهوضا حقيقيا(10) ورثوا شعرا قائما على الحساسية العفوية فتبنوه وأضافوا اليه عناصر فكرية وجمالية جديدة، لكن هذه الاضافة لم تغير من شخصية الشعر العربي التقليدية، فاستمر كما كان، وبقي مادة تصهر وتصاغ، ثم يعاد صهرها وصياغتها مرة ثانية.

لقد نشأ الشعر العربي وعاش في عالم من الثبات : ثبات الاطر الجمالية والموضوعات والاساليب واللغة والوزن. هذا الثبات ولد التكرار، والتكرار أدى إلى أن تصبح الموضوعات أو المعاني آلية مجردة. فالشعر العربي ذو بنيان واحد، تقريبا، في صيغه وأفكاره وحتى عواطفه، وهو حشد هائل لمجموعة من الصفات المتعارف عليها، في الجمال والمروءة والكرم والشجاعة وغيرها.

هذا الثبات عائد الى ثبات في القيم والنظرة. كان عند العربي مثل أعلى للرجل، ومثل أعلى للمرأة، وكان الشاعر يحرص أن يكون ممدوحه أو حبيبته صورة حية عن هذا المثل أو ذاك. والمثل صفات كان كل شاعر يطلقها على كل رجل أو إمرأة ، بحيث يتعذر أن نتعرف على امرأة بعينها أو رجل بعينه من خلال هذه الصفات. ذلك أنها ليست صفات شخص نراه ونعيش معه بل صفات انموذج مجرد قائم في الذهن. من هنا كان مضمون هذا المثل يتكرر لذلك أصبح جافا ورتيبا. ومن هنا نشأ اهمال المضمون باعتباره مهذولا للجميع، كما كان النقاد العرب يقولون، واتجهت العناية الى الصياغة.

لقد اكتفى الشاعر العربي أن يحصر دوره في صياغة المادة التي وضعها بين يديه التقليد، صياغة جميلة وجديدة ما أمكنه ذلك، واكتفى النقد أن يلاحظ شكل هذه الصياغة وطرائقها، وأن ينظر في براعتها وجودتها، أو في تفاهتها وابتذالها. ولا نجد ناقدا قديما واحدا درس الشعر في عصره من حيث هو تجربة تضيء وضع الانسان وتفتح أمامه أبعادا انسانية مجهولة.

(3)

لهوراس كلمة يقول فيها: "كان آباؤنا خيرا منا، وآباؤهم خيرا منهم، ونحن خير ممن سيأتون بعدنا." ، تلخص هذه الكلمة، اذا أعطيناها دلالة شعرية، وضعنا الشعرى في الماضي والحاضر معا. فالمفاهيم الشعرية التي سادت في ماضينا بقوة التقليد لا تزال مستمرة في حاضرنا بهذه القوة نفسها. بل انها ازدادت حدة وتعقدا، لكي تتمكن من الصمود أمام الحاضر المتغير الحي، فارتبطت باتجاهات حضارية تتعلق بالمعاني الاخيرة للانسان والقيم أصبح الشعر جزءا منها، وأصبح الخروج على القيم الشعرية الموروثة خروجا على هذه الاتجاهات ومصاحباتها السياسية والاجتماعية كلها. هذه المفاهيم صورة معادة عما كانت عليه في الماضي. فهي تعتبر التراث الشعري العربي (11) راسخا ومقدسا، شأنه في ذلك شأن اللغة التي تنقله. وترى أن كل ابداع أو تجديد حق يتحتم أن ينطلق بدءا من مقاييسه وأشكاله. فهناك نوع من ارتباط الشاعر بهذا التراث ارتباطا قدريا يوجهه ويقوده.

تجد هذه الاتجاهات في الماضي ملجأ أمينا ثابتا ضد الحاضر الذي يتحول بشكل مفاجيء وغريب. فالماضي يقدم لها صورة محددة كاملة تريحها وتطمئنها، بينما الحاضر متموج وليس له صورة ثابتة. اذ يصر اصحابها، اذن، على أن يبقى الشعر قائما على التقليد، فلأنهم يرون أن ذلك يحفظ استمرار الثقافة، ويوحد بين الماضي والحاضر. هذه الثقافة التي يشيرون بها، ثقافة تعليمية. وكل ثقافة تعليمية هي، بطبيعتها، دائرية ؛ ذروة التقدم فيها هي طقس العودة الدائمة الى الماضي، فليست الحياة في هذه الثقافة ممارسة دائمة للمغامرة، بل بقاء في ظل الحكمة والموعظة.

ان في القديم، كما كان يرى النقاد العرب وكما يرون حتى الآن،

ضمانا ليس للاصول الاولى فحسب، بل للحاضر والمستقبل أيضا. كأن ما كتب في الماضي، كتب في مناخ من الكمال وانعدام الخطأ. هكذا يصبح القديم حقيقة أولية تؤدي الى اعتبار الشاعر القديم خالقا أعطي له، بامتياز خاص أن يكتشف، منذ اللحظة الاولى، أسرار الشعر والجمال كلها. ومن هنا كان للقديم في الحياة والذهنية العربيتين، سحر يقتل عبقرية الحديث وجماله. فنحن قلما نكتشف عظمة الاحياء بيننا، وربما اكتشفناها بعد أن يدخلوا في الماضي. كأن الماضي مخلوق على مثال نفسه، وكأنه نور حياتنا — يضيئها ويحيينا.

لا تملك الذهنية التي تقدس القديم هذا النوع من القداسة، الا أن تستمر في إعادة تركيبه وفي احيائه، فالثبات عندها قانون دائم. انها تعيش على قناعات نهائية في الفكر والروح، وكل ما يهددها في هذه القناعات يزيدها تمسكا بالقديم واستعصاما به، ويزيدها حدة وشراسة في مهاجمة خصومها حتى أنها قد تضحي، في سبيل ذلك، جميع القوى الثقافية الخلاقة.

هذه الذهنية لاتفهم النمو الشخصي المستقل عن التقليد والماضي، ذلك أنها تعيش في حالة شبه دينية — حالة من الوحدة الكاملة مع التقليد والماضي فلكل شيء جذوره فيهما، وكل شيء يستمد قوته منهما، وكل معرفة متضمنة، سلفا، فيهما. بهذا يصبح التكرار والتذكر أكثر أهمية من الاكتشاف والخلق، ويصبح القديم أساسا ومحورا.

والحق أن القديم هو مركز الجاذبية والثقل في الثقافة العربية، فهي لا تفهم الانسان الا وارثا ومكملا، بحيث أن الحاضر والمستقبل ليسا الا نوعا من شرح القديم أو التعليق عليه.

(4)

تستند الحركة الحديثة في الشعر العربي الى الاسس الآتية :

أولا — التمرد على الذهنية التقليدية، الذى بدأه الشعراء القدامى، وانضاجه وايصاله الى اقصى ما تتيحه التجربة الشعرية— دون اي نوع من أنواع الخضوع للتقليد. فلا يتم التجديد بالعودة الى التقليد أو بالتلاؤم مع أشكاله

الشعرية. ان في مثل هذه العودةانفصالا عن الحاضر، وتقييدا للحساسية، وخيانة للواقع. التقليد ثبات والحياة حركة، فمن يبقى في التقليد يبقى خارج الحياة وكما أن الامانة للتقليد نفي للحياة، فان الامانة لاشكاله وأساليبه الشعرية نفي للشعر. وكم يتحتم على هذا التمرد أن يكون جذريا وفذا. اذا تذكرنا أن التقليد في بلادنا ليس مجرد ايمان واقتناع وانما هو نظام حياة ونظام فهم للحياة أيضا.

ثانيا ــ تخطي المفهوم الذي يرى في الشعر العربي القديم وثيقة جمالية وأنموذجا لكل شعر يأتي بعده، أومقياسا له، أو اصولا أخيرة. هذا يؤدي الى تخطي الموقف الحضاري الذي يرافق هذا المفهوم ــ الموقف الذي يعتبر أن للتراث الشعري العربي قيمة، بحد ذاته، وفي استقلال عن التراثات الشعرية الاخرى، وأنه ، لذلك مبدأ وأصل وعالم مكتف بنفسه له خصائصه الحاسمة ونظامه المقدس، وأن التقدم والابداع تشبه به وعودة دائمة صوب عصره الذهبي.

هذه الاسس التي تستند اليها حركة الشعر الحديث نفصلها في النقاط التالية :

أولا ــ الناحية الفنية : القصيدة العربيةالقديمة مجموعة أبيات، أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلي، انما تربط بينها القافية وهي قائمة على الوزن ، والايجاز طابعها العام. وقد فسر هذا الشكل بسيطرة الروح القبلية عند العرب، وبضرورات الحفظ والترنم.

مقابل هذه القصيدة العربية القديمة التي لا تزال مستمرة، بشكل أو آخر، حتى اليوم، تنهض القصيدة العربية الحديثة. وإذا اردنا أن نقارن بينهما نجد أن الاولى، اذ تقوم على وحدة البيت المتكرر المستقل، وعلى القافية التي تنظم هذه الوحدة المتكررة، واذ تلتمس جماليتها، بالتالي، في جمالية البيت المفرد، فان القصيدة الحديثة وحدة متماسكة، حية، متنوعة، وهي تنقدككل لا يتجزأ، شكلا ومضمونا. والقصيدة القديمة صناعة ومعان ، بينما الحديثة تجربة متميزة. والقديمة لغة ذوق عام وقواعد نحوية وبيانية، والحديثة لغة شخصية. ولا ضير في تكرار المعاني بالنسبة لمفهوم القصيدة القديمة، اذا كانت

صياغتها جيدة، في حين أن الفرادة وجدة الرؤيا من أهم عناصر القصيدة الحديثة، والقصيدة القديمة قائمة على الوزن السهل، المحدد، المفروض من الخارج، بينما تقوم القصيدة الحديثة على الايقاع، والايقاع نابع من الداخل، لذلك هو ابتكار واستخدامه يتطلب قوة وبراعة وموهبة أكثر مما يتطلب استخدام الوزن. وهناك شكل واحد (12) في القصائد القديمة كلها — بينما لكل قصيدة حديثة شكلها الخاص. وفي حين لا يتطلب ادراك الشكل في القصيدة القديمة جهدا، فان ادراكه في القصيدة الحديثة يتطلب وعيا شعريا كبيرا. فهو يتناول معرفة الاجزاء في مادة القصيدة، وعلاقات هذه الاجزاء بعضها بالبعض الآخر، وائتلافها فيما بينها ووحدتها. ومن لا قدرة له على هذا الادراك، لا يقدر أن يفهم القصيدة الحديثة ولا الاشكال الشعرية الحديثة.

أضف الى ذلك أنه ليس من جوهر الشعر، في المفهوم الحديث، أن يحفظ أو يطرب، أو أن يكون موجزا أوموزونا، أو محددا بالانواع الشعرية القديمة. هكذا يقلق الشعر الحديث ويثير ويقلب المفاهيم، ويطول ويتنوع، ما شاءت التجربة والموهبة أن يطول ويتنوع.

ثانيا — الناحية اللغوية : اللغة العربية شكل وجرس، في الدرجة الاولى أي قواعد مجردة قبل أن تكون انبثاقا من الحياة أو تطابقا مع الواقع. انها لغة ثانية الى جانب اللغة اليومية الجارية. انها كما يعبر جاك بيرك لغة هبوط على الحياة لا صدور عنها (13). لذلك هي لغة فكرية أوذهنية، وليست لغة حياتية، ومن هنا ثبات أشكالها وتراكيبها.

التعبير الشعري جزء من الحالات النفسية والشعورية، والتعبير لغة. اللغة، اذن، كائن حي يتجدد بتجدد هذه الحالات. واذا كان الشعور الجديد يعبر عن نفسه تعبيرا جديدا، فان هذا يعني أن له لغة متميزة، خاصة يتضح ذلك اذا عرفنا أن مسألة التعبير الشعري مسألة انفعال وحساسية وتوتر، لا مسألة نحو وقواعد. ويعود جمال اللغة في الشعر الى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها بالبعض الآخر، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال أوالتجربة من هنا كانت لغة الشعر لغة ايحاءات، على نقيض اللغة العامة أو لغة العلم التي هي لغة تحديدات.

ان الشاعر العربي الحديث حقا يؤمن أن على اللغة أن تساير تجربته بكل ما فيها من التناقض والغنى والتوتر، وبابعادها كلها. بذلك تبطل اللغة أن تكون ثقافة الذهن كما كانت في الماضي، لتصبح ثقافة الحياة؛ تبطل أن تكون نموذجا جامدا، لتصير كائنا تاريخيا.

ثالثا ــ الناحية الحضارية : ان تحرر الشاعر العربي الحديث من قيم الثبات في الشعر واللغة يستلزم تحرره أيضا من هذه القيم في الثقافة العربية كلها. ولعل هذا الثبات في الشعر واللغة عائد الى طبيعة هذه الثقافة بالذات .

ان الثقافة العربية، في جوهرها، ثقافة دينية ذات بعد مدني ــ أي أنها نشأت في أحضان الدين وتحت راية الدولة التي تحميه وتحكم باسمه. وتاريخ الفكر العربي يرينا الى اي حد كانت السيطرة الدينية قوية وحاسمة على المفكرين والفلاسفة، مما اضطرهم الى توجيه ما يكتبونه في اتجاه التوفيق بين العقل والدين، بحيث جاءت الفلسفة العربيةالاسلامية بعيدة عن الدين والفلسفة في آن معا، واقتصر دور الفلاسفة على أن يكون دور وساطة ونقل هذه الثقافة كما أشرنا سابقا، تعليمية، لذلك هي ثقافة غير شخصية : اي أنها لا ترتكز على تجربة شخصية، بل على أفكار مجردة. انها طاعة لا حرية، وتلقن لا اكتشاف. من هنا تتضح دلالة البعد المدني في هذه الثقافة، ويتضح خطره أيضا : لا حرية ــ هذه هي البداهة الاولى في حياة الشاعر العربي، ليس على صعيد التجربة الشعرية فحسب، بل أيضا على صعيد التجربة الميتافيزيقية ــ ومن ثم في الحياة التي يحياها. فأي شاعر عربي يجرؤ أن يضع هذه الثقافة بأصولها الدينية والالهية، موضع تساؤل أو شك أو رفض، كما فعل نيتشه، مثلا، وغيره في أوروبا، بالنسبة للمسيحية ــ حضارة ودينا ؟

الثقافة العربية، والحالة هذه، عالم مغلق، لا معنى فيه للزمان. فالعربي، من الناحية الحياتية يتطور وفق حركة لا نهاية لها ، في حين أنه مرتبط، من الناحية الثقافية بقيم ثابتة يعتبرها صالحة لكل زمان ومكان. وفي هذا تناقض فاجع يعيشه كل منا.

من الضروري، في هذا الصدد أن نشير الى مظاهر التمرد في التاريخ العربي، على الصعيدين الشعري الخاص والثقافي العام، ضد هذا الثبات الذي تحدثنا عنه، وضد الحدود التي يضعها بين الانسان والمعرفة. فهناك على الصعيد الشعري شبه اجماع بين الشعراء والنقاد العرب القدامى على الفصل بين الشعر والدين. وكان هذا الفصل بمثابة الرد على الاتجاهات الدينية التي كانت تحارب الشعر فتعتبره عنصر غواية وتضليل أو تخضعه للأخلاق. (14)

لكن هذا التمرد، على الصعيد الشعري، كان سلبيا واكتفى بأن يبقى الدين "بمعزل عن الشعر" كما يعبر القاضي الجرجاني. أما التمرد، على الصعيد الثقافي العام، فكان جذريا ومتنوعا، يعارض ايمانا بايمان، وحقيقة بحقيقةوثقافة بثقافة(15).

لا بد للشاعر العربي المعاصر، في ضوء ما قدمنا، من أن يتخطى قيم الثبات في تراثه الشعري القديم وفي تراثه الثقافي، على الجملة، لكي يقدر أن يبدع شعرا في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها. وكما هو طبيعي الا يعتبر أن في تراثه الشعري قيما نهائية، كذلك طبيعي أن ينظر الى تراثه الحضاري من هذه الزاوية. هكذا يصبح التراث العربي، شعرا وثقافة، جزءا من الحضارة الانسانية المتراكمة، المستمرة ولا معنى لهذا التراث الا بقدر ما يندرج في هذه الحضاره الانسانية، وبقدر ماهو انساني، وبقدر ما قوامه الحرية والعقل ولا يلتمس الشاعر العربي المعاصر ينابيعه في تراثه فقط، وانما يلتمسها في هذا الكل الحضاري الشامل.

رابعا ـــ ناحية الخلق الشعري : ليس في تاريخ الشعر العربي ما يشير الى اعتبار الشعر خلقا او رؤيا، فقد اعتبر احساسا وصناعة. لهذا قلما وجه الشعراءالقدامى عنايتهم للمضمون، بل تركز اهتمامهم على الصياغة الشكلية. ولم يكن الناقد العربي ينظر أو يهمه أن ينظر في ما أضافه الشعر أو يضيفه من عناصر التجديد، وفي أهمية هذه العناصر بالنسبة للحياة العربية، الثقافية والروحية، وانما كان يكتفي بأن يبحث فيه عن المتعة واللذة. وهذا مما أدى بالشعراء الى عدم الاهتمام بايجاد أنواع شعرية أخرى غير الانواع التي ورثوها

ولا نجد تعليلا عميقا لذلك غير واقع الثقافة المغلقة التي نشأ فيها الشاعر العربي وتشرب أصولها، ولم يخرج عليها، أو لم يستطع تخطيها، لعلة أو لاخرى.

ان من طبيعة الشعر الذي هو نبوة ورؤيا، والذي هو خلق ألا يقبل أي عالم مغلق نهائي وألا ينحصر فيه، بل يفجره ويتخطاه، فالشعر هو هذا البحث الذي لا نهاية له — البحث الذي يظل بحثا. لذلك لا يقدر الشعر ان يتفتح ويزدهر الا في مناخ الحرية الكاملة — حيث الانسان مصدر القيم، لا الآلهة ولا الطبيعة ؛ حيث الانسان "هو الكلي على الاطلاق والحقيقة"(16) كما يقول محيي الدين بن عربي.

من هنا يتضح ما قلته آنفا من أن الشاعر العربي الحديث حقا، لا يتخطى فقط الاشكال الشعرية التقليدية ومضامينها، وانما المفهوم التقليدي ذاته للشعر. فلم يعد الشعر، في وجهة النظر الحديثة، مجرد شعور أو احساس، أو مجرد صناعة، بل أصبح خلقا، وأصبح الشعر هو الانسان ذاته في استباقه العالم الراهن وتوقع العالم المقبل. انه "خرق للعادة، كما يعبر ابن عربي، أي تغيير لنظام الاشياء ونظام علاقاتها، وتغيير النظر الى العالم. من غير الطبيعي، اذن، أن يخضع الشاعر لقانون مفروض عليه. انه يخضع فقط لمواهبه وطاقاته، فهو مبدع كل قانون أو نظام شعري.

هذا الخرق للعادة يتيح تغيير العالم، فاذا كان مستحيلا أن يكتب الشاعر شعرا جديدا اذا لم يتغير من الداخل ويعش تجربة جديدة، فان أهمية هذا التغير تزداد في تغير علاقاته مع العالم وفي تغير العالم ذاته. ان من مآسي الشاعر العربي المعاصر أنه يجد نفسه دائما محاصرا سجينا داخل الحياة اليومية، بقيمها وثقافتها الفاسدة المبتذلة، وداخل المظاهر التي هي حدود وحجب دون الحياة الحقة. وربما ألف بعض الشعراء هذه المظاهر، لعلة ما، ورآها العالم الوحيد الممكن بحيث أنه يخنق أي غليان داخلي في أعماقه، معتبرا اياه عبثا ولهوا، ويرضى أن يحيا في جو منسحق أخرس يقضي على أخص خصائصه الانسانية.

من هنا طموح الشعر العربي الحديث أن يصير نبعا من الشرار والفتوة،

أن يصير قوة غريبة خلاقة تبعث برؤاها الجزء الغامض من حياتنا ومصيرنا، وتضيئه وتغنيه. انه يصير الفعل الذي نبدع به وجودنا ونعيد ابداعه باستمرار.

كانت مهمة الشعر العربي في القديم أن يلاحظ العالم، فيجتره ويصفه أما دوره في الوقت الحاضر فهو أن يعيد النظر أصلا في هذا العالم، أن يبدله، أن يخلق ويرتاد ويجدد. انه، الآن، مغامرة في الكشف والمعرفة ووعي شامل للحضور الانساني.

(5)

ليس في اتجاه الشاعر العربي المعاصر هذا الاتجاه، ازدراء للماضي أو انقطاع عن التراث، كما قد يخيل للبعض، وإنما هو استجابة للوضع الحضاري الراهن.

ومن البداهة أن الشاعر العربي المعاصر لا يكتب في فراغ، بل يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل. فهو ضمن تراثه ومرتبط به. لكن هذا الارتباط ليس محاكاة للأساليب والنماذج التقليدية، وليس تمشيا معها، ولا بقاء ضمن قواعدها ومناخها الثقافي ــ الفني ــ الروحي. فليس التراث عادة في الكتابة أو مواضيع طرقت ومشاعر عونيت وعبر عنها، انما هو طاقة معرفة وحيوية خلق، وذكرى في القلب والروح.

للارتباط بالتراث، من هذه الناحية، معنيان نوضحهما فيما يلي :

أولا ــ إذا كان يتحتم على شعرنا المعاصر، لكي يكون جديدا حقا، أن يقبض على لحظته الزمنية الحضارية ويصدر عنها، فلا يكون اعادة أو اجترارا أو اي نوع من أنواع الخضوع للتقليد، فإن الارتباط بالتراث هنا يكون ارتباط خلق واضافة واستباق.

ثانيا ــ واذا كان من غير الجائز شعريا، أن نحكم على الحاضر بمقاييس الماضي، فذلك يعني أن هناك نوعا آخر من الإرتباط بالتراث، هو ارتباط التقابل والتوازي والتضاد. ان الشاعر يظل ضمن تراثه مرتبطا به، وان كان غير منسجم مع معطياته التقليدية أو متناقضا معها. فليس التراث الحي خيطا وحيد اللون، أوصوتا يكرر نفسه، بل هو قوى متنوعة ومتناقضة، تنوع الحياة وتناقضها.

اذا بقدر ما نحن بعيدون، تاريخيا وحضاريا، عن أبي نواس مثلا، قريبون منه. لكن يبقى لنا وجودنا الخاص وتجربتنا الخاصة، وبقدر ما ينبغي أن نعي صلتنا به، علينا أن نعي انفصالنا عنه. ان للأثرالشعري وجودا بحد ذاته مستقلا عن اشكال الوجود التي صدر عنها، واذا كان هذا الاستقلال قائما بالنسبة للحاضر فكم هو بالاحرى ضروري أن يكون قائما بالنسبة للماضي.

ثم ان رفض التقليد الذي نتحدث عنه والذي بدأ يتغلغل في الثقافة العربية ويوجه الحركة الشعرية الحديثة، ليس مجرد كلام سهل، بل فعل خلاق. صحيح أنه يولد الغموض والفوضى، ويثير الشكوك والتناقض، الا انه، في الوقت نفسه، علامة الحيوية والوضوح، وانه لدليل تحول أن تكون الفترة الشعرية الراهنة فترة ازمة، ودليل ولادة رؤيا جديدة للشعر العربي. وبقدر ما ستكون تجارب هذه الفترة وأفكارها عميقة وجذرية، فسوف تزداد هذه الازمة اتساعا وحدة.

لا يستطيع الشاعر أن يبني مفهوما شعريا جديدا الا اذا عانى أولا في داخله انهيار المفاهيم السابقة، ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكر، اذا لم يكن عاش التجدد، فصفا من التقليدية، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة. فمن المستحيل الدخول في العالم الآخر، الكامن وراء العالم الذي نثور عليه، دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفي.

لقد انتهى عهد الثقافة الشعرية القديمة وعبثا نتمسك به وننفخ فيه، عملنا اليوم هو أن نتخطاه الى عهد آخر وشرط هذا التخطي أن يتفجر مدهشا ومفاجئا، لكي يستطيع أن يهز برودة الحياة وتقاليدها الجامدة.

هذا يفرض على الشاعر أن يتفرد لا في الاشكال الشعرية فقط، بل في التجربة وابعادها، كذلك، يفرض عليه أن يجرب حتى الطرف الاقصى، امكان تحوله، متجاوزا العقبات التي تنهض في وجهه، قاذفا خياله وشعوره خارج كل طريق مرسومة. فالشعر الذي يتكيف مع الواقع الثقافي الموروث، يخون قضية الشعر الحق، ذلك أن هذا الواقع ليس الا تنميقات واقنعة، أعني أشكالا من الحياة خارج الحياة.

ثم ان العالم اطلاقا، العالم الذي نعيش فيه، لا يجوز أن يكون ولا يصح أن يكون، غاية لشعراء واطارا لهم.. انه وسيلة لخلق عالم انضر واغنى. فما أضيق العالم وما أكثر ابتذاله، اذا كان العالم الواقعي، عالم الحساسية المشتركة، هو العالم كله. ليس هذا العالم الواقعي الا بوابة تصلنا بالعالم الكبير الآخر، العالم الذي يفتحه الشعر ويقود اليه.

والحق أن الشعر العربي بدأ يقرع أبواب هذا العالم الكبير الغني، ذلك أنه ابتدأ ان يكون فعل خلاص وتحرر، وان يكون حيث ينقلب دفعة واحدة شكل الفكر والحساسية وحيث يصبح العالم افقا من السر لا نهاية له.

---

(1) "أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم اتبعه أبو تمام.. ففسد شعره"، (الامدى، الموازنة ص 13).

(2) المرزوقي، مقدمة شرح ديوان الحماسةص 9 وما بعدها. يجعل عمود الشعر "خصالا" منها أن يكون الوصف صادقا في العلوق ممازجا في اللصوق، يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه "وأن يكون المعنى وافيا شريفا صحيحا يقبله الذوق ويختاره ومنها أن يكون الوزن" يطرب الطبع لايقاعه ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصفاء تركيبه واعتدال نظومه، "وأن تكون القافية "كالموعود به المنتظر، يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه. "ومنها" أن يقوم كل بيت (في الشعر) بنفسه غير مفتقر الى غيره." ثم يقول : "هذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المغلق المعظم والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والاحسان، وهذا اجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن."

(3) نشير، على الخصوص، الى الكبار بينهم كمحمد بن سلام الجمحي وقدامة بن جعفر وابن رشيق والآمدى والجرجاني.

(4) يقول أبوعمرو بن العلاء عن الشعراء المحدثين : "ان قالوا حسنا فقد سبقوا اليه، وان قالوا قبيحا فمن عندهم." (- الاغاني، جزء 17، ص 12.)

ويقول ابن الاعرابي وهو لغوى مشهور ومن أوائل النقاد : انما اشعار هؤلاء المحدثين مثل الريحان يشم يوما ويذوى فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا."

وكان اسحاق الموصلي يقول عن أبي نواس : "هو كثير الخطاء وليس على طريق الشعراء." ومرة خاطب أبا تمام يلومه لانه لا يسلك مسلك الشعراء قبله ـ ؛ "يا فتى، ما أشد ما تتكىء على نفسك."

ويصف الجرجاني في كتابه "الوساطة" نقاد الشعراء المحدثين بأنهم فريق "يعم بالنقص كل محدث ولا يرى الشعر الا القديم الجاهلي وما سلك به ذلك المنهج وأجرى على تلك الطريقة." وكان هؤلاء النقاد يسمون شعر بشار وأبي نواس وأضرابهما " ملحا وطرفا "وكانوا يستحسنون" منه البيت بعد البيت استحسان النادرة"، ويجرونه "مجرى الفكاهة"، أما أبو تمام وأضرابه في نظرهم، فلم "يقرضوا بيتا قط، ولم يقعوا من الشعر الا بالبعد." ص 38، الاغاني ـ الجزء الرابع، ص 273).

(5) حين سمع بعضهم قول أبي تمام :

لا تسقني ماء الملام فانني صب قد استعذبت ماء بكائي

أخذ وعاء وذهب يطلب منه في شيء من السخرية قطرات من ماء الملام هذا، فيجيبه أبو تمام بانه لن يعطيه ما يريد قبل أن يأتيه بريشة من "جناح الذل"، وهو يشير الى الآية : "واخفض لهما جناح الذل من الرحمة..." (الاسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين اسماعيل ص 186، القاهرة 1955)

(6) يروي الخليل بن أحمد عن رجل أنشده قوله : ترافع العز بنا فارفنعا، فقال له الخليل : ليس هذا شيئا. لكن الرجل رد قائلا كيف جاز للعجاج أن يقول : تقاعس العز بنا فاقعنسسا، ولا يجوز لي ؟ ـ (ابن شرف القيرواني ؛ رسائل الانتقاد، ص 326)

ولقي ابن مناذر بمكة حمادا الارقط فقال له : أقرىء أبا عبيدة السلام وقل له : يقول لك ابن مناذر : اتق الله واحكم بين شعري وشعر عدى بن زيد، ولا تقل ذلك جاهلي وهذا اسلامي وذاك قديم وهذا محدث، فتحكم بين العصرين، ولكن أحكم بين الشعرين ودع العصبية. ـ (الاغاني، الجزء 17 ص 12)

(7) الامثلة على ذلك في شعره كثيرة، نكتفي منها بايراد ما يلي :

لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلـة كانت تحل بها هند وأسماء
حاشا لدرة أن تبني الخيام لهـا وأن تروح عليها الابل والشاء.

* * *

دع الاطلال تسقيها الجنـوب وتبلي عهد جدتها الخطوب
بلاد نبتها عشر وطلـح وأكثر صيدها ضبع وذيب
ولا تأخذ عن الاعراب لهـوا ولا عيشا، فعيشهم جديـب

* * *

أحسن من سير على ناقـة سير على اللذة مقصور

* * *

عاج الشقي على دار يسائلهـا وعجت أسأل عن خمارة البلد
لايرقىء الله عيني من بكى حجرا ولا شفى وجد من يصبوالى وتد
قالوا ذكرت ديار الحي من أسد لا در درك قل لي من بنو أسد
ومن تميم ومن قيس واخوتهم ليس الاعاريب عند الله من أحد
ببلدة لم تصل كلب بها طنبـا الى خباء ولا عبس وذبيـان
وما بها من هشيم العرب عرفجة ولا بها من غذاء العرب خطبان
لكن بها جلنار قد تفرعـه آس ؛ وكلله ورد وسوسان

* * *

قل لمن يبكي على رسم درس واقفا ما ضر لو كان جلس

* * *

(8) من الشعراء الذين حاولوا ابتكار أوزان جديدة أبو العتاهية، وحين قيل له أنه خرج على العروض قال : "انا اكبر من العروض" — الاغاني، المجلد الثالث ص 254، وتضيف الاغاني قائلة عنه : "وله أوزان لا تدخل في لعروض."

ومنهم من حاول الخروج على نظام القافية الواحدة. فكتبوا قصائد سميت المزدوجات، كبشار بن برد، وأبان بن عبد الحميد اللاحقي ، وأبي العتاهية، وابن المعتز.

بل أن من الشعراء من حاول التخلي عن القافية. فقد ورد في كتاب "العمدة" لابن رشيق (الجزء الاول، ص 120) أن "الامين بن زبيدة قال لابي نواس مرة هل تصنع شعرا لا قافية له، فقال : نعم."

ويورد الباقلاني في كتابه "اعجاز القرآن" (ص 84) مثالا على شعر خال من القافية هو هذا المثال :

رب أخ كنت به مغتبطـــــا   أشـد كفي بعـرى صحبتـــه
تـــمسكا مـنــي بـالــود ولا   أحسبه يـــغير العـهد ولا
يـــحـــول عنـــه أبـــــدا   فخـــاب فـــيـــه أمـــــلي

(9) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 16.

(10) لهذا الفشل أسباب، منها ما يتصل باللغة والدين والثقافة اجمالا ومنها ما يتصل بشخص الشاعر نفسه ومواهبه، ليس هنا مجال الكلام عليها.

(11) القديم الذي كان النقاد العرب يعتبرونه النموذج الاكمل، والمحدث الذي كانوا يعتبرونه فاسدا.

(12) تجدر الاشارة الى الاستثناءات في بعض قصائد ابي نواس وابن الرومي، فقد ادخلا العنصر التحليلي بحيث أصبحت معهما القصيدة العربية التي هي تركيبية بطبيعتها، قصيدة تحليلية.

ثم هناك في النقد العربي القديم ما يشير الى نوع من الوحدة في القصيدة فالجرجاني يتحدث عن "استهلال، وتخلص، وخاتمة"، والمرزوقي في مقدمته للحماسة يتحدث عن "التحام النظم والتئامه"، لكن ذلك يظل بعيدا عن المفهوم الحديث للوحدة. فوحدة القصيدة الحديثة تقوم على بنيتها الشعورية والفكرية. كذلك وجدت في الشعر العربي القصائد الطويلة، لكنها كانت مجموعة من العواطف والمعاني والآراء، وليس هناك فكرة عامة توجهها وتسيطر عليها.

(13) راجع "العرب أمس وغدا، ص 173 وما بعدها، باريس 1960.

(14) نكتفي هنا للتدليل على ذلك الاجماع بايراد بعض آراء النقاد، في هذا الصدد.

يقول ابن قتيبة : "هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية، فلما جاء الاسلام سقط شعره." (الشعر والشعراء، ص 170.)

ويقول القاضي الجرجاني : "... فلو كانت الديانة عارا على الشعر وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات، ولكان أولادهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الامة عليه بالكفرة ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعري واضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم، وعاب من أصحابه، بكما خرسا....ولكن الامرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر" (الوساطة، ص 50 — 51)

ويقول الاصمعي : "الشعر نكد بابه الشر، فاذا دخل في الخير ضعف" — (وردت هذه الكلمة في "الاسس الجمالية في النقد العربي" لعز الدين اسماعيل، ص 179، القاهرة 1955)

ويقول ابن ابي عتيق : "لشعر عمر بن أبي ربيعة نوطة في القلب وعلوق بالنفس ودرك للحاجة ليست لشعر، وما عصي الله عز وجل شعر أكثر مما عصي بشعر ابن ابي ربيعة." (الاغاني، الجزء الاول ص 108،)

ويقول قدامة بن جعفر : "وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه.." — (نقد الشعر، ص 14).

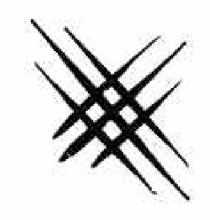
ويتكلم عبد القاهر الجرجاني على الذين زهدوا في رواية الشعر وحفظه وذموه انسجاما مع التعاليم الدينية، فيقول : "لا يخلو من كان هذا رايه من أمور، أحدها أن يكون رفضه له وذمه اياه من أجل ما يجده فيه من هزل أو سخف أو هجاء وسب وكذب وباطل على الجملة، والثاني أن يذمه لانه موزون مقفى ويرى هذا بمجرده عيبا يقتضي الزهد فيه والتنزه عنه. والثالث أن يتعلق باحوال الشعراء وأنها غير جميلة في الاكثر ويقول : قد ذموا في التنزيل وأي كان من هذا رايا له، فهو في ذلك على خطا ظاهر." (— دلائل الاعجاز، ص 9).

(15) نشير هنا الى الحركة الصوفية الى الحلاج والسهروردي، بشكل

خاص. نشر ايضا بشكل خاص الى جابر بن حيان، وابي بكر محمد بن زكريا الرازي، وان الراوندي وغيرهم من المفكرين والفلاسفة الذين ثاروا على التقليدية في الفكر الاسلامي، وتردد في كتاباتهم القول بقدم العالم، خلافا للتعاليم الدينية، وانكار الخلق المستقل والنبوة والوحي، وساد لديهم حب المعرفة للمعرفة ذاتها وحب البحث والثقة بالعقل الانساني انه قادر على اكتشاف الحقيقة بقوته هو، لا تلقينا ولا ايحاء.

ولعل أوضح ما يعبر عن هذه الثورة ضد ثبات القيم، على الصعيد الثقافي، هو الايمان بالعقل ايمانا لا حد له، وقد عبر الرازي عن هذا الايمان أعمق تعبير بقوله : "وبالعقل أدركنا جميع ما ينفعنا ويحسن ويطيب به عيشنا، ونصل الى بغيتنا ومرادنا. واذا كان هذا مقداره ومحله وخطره وجلالته، فحقيق علينا أن لا نحطه عن رتبته ولا ننزله عن درجته، ولا نجعله وهو الحاكم محكوما عليه، ولا وهو الزمان مزموما، ولا وهو المتبوع تابعا، بل نرجع في الامور اليه ونعتبرها به ونعتمد فيها عليه، فنمضيها على امضائه، ونوقفها على ايقافه." — (رسائل فلسفيه لابي بكر محمد بن زكريا الرازي، الجزء الاول ص 18، باول كراوس، القاهرة، 1939). راجع أيضا من تاريخ الالحاد في الاسلام"، لعبد الرحمن بدوي. ومن المفيد بالمناسبة، أن نورد لابن الراوندي نصا يكمل نص الرازي يقول فيه : "ان الرسول شهد للعقل برفعته وجلالته، فلم أتى بما ينافره ان كان صادقا ؟" — (من تاريخ الالحاد في الاسلام، ص 102) (راجع ايضا "الانسانية والوجودية في الفكر العربي" لعبد الرحمن بدوي ص 53 وما بعدها، القاهرة 1947).

(16) انشاء الدوائر، ص 21 — 22).



تخيروا اوجز الألفاظ لأغزر المعانى، ولم يفعلوا شيئا من ذلك فى كتبهم ورسائلهم ومقالاتهم؟ ولعلهم يفعلون ذلك لأن الكلمات فى التلغراف تقدر بالقروش وليس كذلك فيما عداها - إن كان هذا هو السبب دل على تقدير القرش اكثر مما يقدر زمن القارىء والكاتب، وفى هذا منتهى الشر، وفى هذا اقسى مثل لغفلة الناس فى تقدير الكم لا الكيف

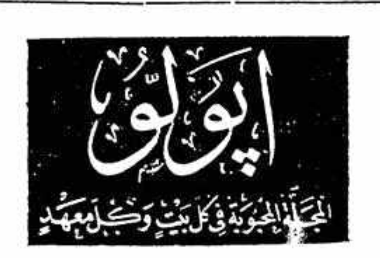
وقديما عرض علماء البلاغة للكيف والكم فى الأدب وسموهما اسما خاصا هو الايجاز والاطناب، وعدوا الايجاز اشرف الكلام والاجادة فيه بعيدة المنال لما فيه من لفظ قليل يدل على معنى كثير، ومثلوا للايجاز والاطناب بالجوهرة الواحدة بالنسبة الى الدراهم الكثيرة، فمن ينظر الى طول الالفاظ يؤثر الدراهم لكثرتها، ومن ينظر الى شرف المعاني يؤثر الجوهرة الواحدة لنفاستها، ولا يعدل عن الايجاز الى الاطناب إلا لايضاح معنى أو تأكيد راي.

والحق ان الادب العربى في هذا الباب من خير الآداب، فأكثر ما صدر فى عصوره الاولى حبات من المطر تجمعت من سحاب منتشر، او قطرات من العطر استخلصت من كثير من الزهر

وبعد، فلست احب ان تكون كتابتنا كلها تلغرافات، وإذن لعدمنا ما للاسلوب من جمال، وما لتوضيح الفكرة وتجليتها وتحليتها من قيمة، وإنما اريد ان يكون المعنى هو القصد وهو المقياس فان أطنبنا فللمعنى، وإن اوجزنا فللمعنى

واريد ان يقوم الناس الكيف للكيف، وإذا قدروا الكم فللكيف

ولعل من ألطف ما كان، اني حين بلغت هذا الموضع من مقالتي اخذت اعد صفحات ما كتبت، فوجدتها قليلة العدد فآلمنى ذلك لأني لم ابلغ ما حزرت ان يكون، ولأنى خشيت ان يستصغرها صاحب «الرسالة» وقراء «الرسالة»، وفرحت بهذه الملاحظة لانها سدت فراغا ما فى المقالة يكمل بعض ما فيها من قصر. ألسنا جميعا عباد (كم)، أو ليس هذا من نوع تقدير الخيار بالكوم؟



الشعر المرسل ايضا

للاستاذ محمد فريد أبو حديد

نشرت الرسالة ترجمتين لقطعة من رواية «عطيل» الشهيرة، إحداهما نثر والأخرى شعر مرسل، وقد حاولت أن أعرف رأى الأصدقاء فى أوقع الترجمتين فى نفوسهم أهى الترجمة الأولى أم الثانية. وكان رأى الكثرة أنه الشعر المرسل. على أن بعضهم استدرك فى قوله، فقال إن الذى يقرأ السطر الواحد من الشعر المرسل ثم يقف فى آخره ينتظر ما اعتاد انتظاره من انتهاء المعنى يشعر بالمضاضة، ويقبح فى عينه ذلك الأسلوب.

ولكنه إذا قرأ ذلك الشعر المرسل على سجيته فلم يقف الا حيث يقف به المعنى وجده قولا سائغا لا قبح فيه.

وها أنذا أعرض على القارىء صفحة من رواية صغيرة لى بها علم وهى فى شعر مرسل. وقف فيها رجل غجرى يحاول إلانة قلب فتاة من جنسه جامحة العاطفة معرضة عنه. وهي تجيبه إجابة تمنع ودلال:

الفتى: جرحت فؤادى
بدلال يثير فىّ لهيباً
فأعيدى سعادتى وأعيدى
بسمات الرضا أعيدي حياتي

الفتاة: (ضاحكة ساخرة)
ليت قلبى يسير طوعى سميعاً
فيلبى نداء كل شفيع.
ان قلبى له هواه فيمضى
حيث شاء الهوى جموحاً عنيداً.

الفتى: كنت (ميسون) سلوتي وحياتى
فاذكرى عهدنا القديم وعودى
لفؤادى الجريح ياميسون.

الفتاة: (بعناد)
ان ماء العيون يحلو جديدا
وجمال الغرام أن نتولى
كفراش الربيع بين الزهور

الفتى : (بتذلل)
أنت روحي. وكيف أحيا وحيدا؟
فانظري لي ببسمة لأداوي
مهجتي —
الفتاة : (جامدة) إنه كلام ثقيل
الفتى : (غاضباً)
ويل نفسي — أما بصدرك قلب؟
الفتاة : (ضاحكة)
لا تحاول نوال حبي رجاء
لا ينال الهوى بدمع وشكوى
إنما الحب آمر ليس يعصى
يأخذ القلب قاهراً منصورا .

ولعل القارىء اذا اتبع نصيحة ذلك الصديق فقرأ ذلك القول كما يقرأ النثر واقفاً عند نهاية المعاني وجد فيها ما يقبله ذوقه .

هذا وقد عرضت لي ترجمة بارعة لقصة أخرى من قصص شكسبير ، وهي ترجمة أستاذنا المفضل محمد بك حمدى ناظر مدرسة التجارة العليا ، وقد كانت ترجمة حلوة بديعة دقيقة في نثر حلو ممتع، واتفق أن قطعة من تلك القصة كانت كذلك مترجمة في شعر مرسل ، فرأيت أن اتبع الموازنة الأولى بموازنة ثانية ، لعل ذلك يكون أفسح في التدليل وأقوى إعانة على صدق الحكم .

وتلك القطعة المختارة هي في الموقف المشهور الذي وقفه انطونيوس يرثى قيصر بعد مقتله ، وفيه استطاع تحويل رأي العامة من الحنق على قيصر والعطف على قاتليه الى الثورة للثأر له والانتقام من أعدائه .

ترجمة الاستاذ حمدى بك

انتوني : أيها الاخوان . أيها الرومان . بني وطني . اعيروني إسماعكم فاني ما جئت للتمدح بقيصر ومناقبه ، ولكن لاواريه لحده واهيل عليه التراب . فقد جرينا على أن ما يعمل الانسان من شر يخلفه ، وما يعمل من خير يرمس معه في غمار الرمم ولفيف الرفات ، وهذا شأن قيصر معنا اليوم تتناسى مناقبه ونعدد معايبه ، قال لكم بروتاس وهو رجل الشرف الصميم : أن قيصر طامع فان كان كذلك كان ذنبه يوجب الأسى والاسف كما كان جزاؤه ادعى للحزن والشجن ، إني أقف بينكم الآن في جناز قيصر باذن من بروتاس وهو رجل النبل والفضل وباذن من زملائه الآخرين وكلهم مثله أجلاء نبلاء ، ولكن قد كان لي في قيصر صديق حميم وبر كريم ، لم أعهد فيه الطمع الذي يرميه به بروتاس رجل الفضل والشرف ، أتاكم قيصر بالاسرى مكبلين

الترجمة الأخرى في شعر مرسل

أيها الروم يا صحابي وقومي
انصتوا ساعة لبعض مقالي .
لست آتي أصوغ قيصر مدحا
بل لأسعى مشيعاً لرفاته .
انما تخلد الذنوب وتبقى
بعد ما خاضها على حين تثوى
حسنات الماضين بين القبور
فليكن حظ قيصر مثل هذا .
قد سمعتم (بروت) وهو كريم
قال ياقوم إن قيصر طامع
ولئن كان ما يقول صحيحا
كان هذا لا شك وزراً كبيرا
نال من أجله جزاء أليماً .
فلندع ذكر ذاك - اني مدين
لبروت وصحبه إذ أجازوا
أن أقوم الغداة أرثى صديقي
فبروت كما علمتم كريم
وذووه كما عرفتم كرام :
كان نعم الصديق خلا وفيا
لا . ولكن بروت ينقم منه
أنه طامع حريص وانتم
قد عرفتم بروت شهما نبيلا .
إنه قد أتى بأسرى جموعا

فملأت دياتهم بيت المال ، فهل كان فى عمله هذا ما ينبيء عن طمع . كان قيصر يبكى شفقة ورحمة كلما ذرفت الفقراء دموع الفاقة والاملاق ، وعهدى بالطماع أخشن طبعاً وأغلظ كبداً ، ولكن بروتاس يقول انه طماع وبروتاس كما تعلمون رجل الفضل والشرف . ألم تروا انى عرضت عليه التاج ثلاث مرات فى (لوبركال) فكان يرفضه فى كل مرة ؟ فهل كان هذا لطمع فيه ؟ومع ذلك فان بروتاس يقول أنه طماع وبروتاس رجل الفضل والشرف . لا أريد أيها السادة أن أدحض دليـــل بروتاس ولا أن أقارعه الحجة بالحجة ، وإنما أنا أقول ما اعرفه من الحق الصراح . لقد كنتم كلكم تحبون قيصر حباً جماً فهل كان ذا من غير داع وبلا مسوغ ؟ إذن ما الذي يمنعكم الآن أن تقيموا عليه شعار الحداد ؟ بالعدالة ! لقد أويت الى قلوب الوحوش الضارية فغادرت الانسان جباراً عتياً فاقد الرشد والصواب عفواً سادتي أن قلبي مدرج مع قيصر فى أكفانه فأمهلونى حتى يرتد إلي .

. . . .

. . . .

. . . .

. . . .

وحبانا فداهم أموالا
ملأت بالغنى خزائن روما .
أبهذا ترون قيصر يطغى ؟
كان والحق إذ يصيح فقير
يسبل الدمع رأفة ولعمرى
إن قلب الطغاة عات صليب .
غير اني أقول هذا وانتم
قد سمعتم بروت وهو كريم
قال قد كان طامعا جباراً .
أرايتم تلك الغداة وانا
يوم عيد (الخصيب) إذ قد شهدتم
كيف قدمت نحوه التاج أرجو
لو تلقاه بالقبول ثلاثا
فأباه ـ أكان ذلك حرصاً ؟
لا ولكن بروت قد قال حقاً
إنه طامع . ولا شك فيه
فبروت كما علمتم شريف
ولئن قلت ما علمت فاني
لست فيه مكذبا لبروت .
أيها الناس كان قيصر منكم
فى ثنايا القلوب وهو جدير .
فلماذا أرى العيون صلابا
جامدات . وفيم هذا الجفاء ؟
لاه ! قد أصبح الرجال سواما
منذ طارت أحلامهم وكأنى
بوحوش الفلاة أرجح عقلا .
أى رفاقى لا تعذلوني وعفوا
إن تعديت فى المقال . فانى
ضاع لبي وضل عنى فؤادى
فغدا عند نعش قيصر رهنا .
فدعونى حتى الاقي فؤادي .
أنظرونى حتى يعود جناني .

ولعلي أستطيع أن اسأل من لم أسأل من الاصدقاء بعد لاعرف رأيهم فى هذه البدعة الأدبية أهي وسيلة صالحة أم هي مدخل الى العبث والاسفاف ؟ فان كان من الادباء من يراها صالحة رجوت أن يبعث لنا منها قصة غنائية أو ملحمة بارعة بعد أن يكون قد فاض عليها من جمال روحه وروعة عبقريته .

م. ف. أبوحديد

٤ ـ الشعر المرســـل

دراسات الأستاذ أبي حديد وملحمته

للأســتاذ دريني خشبة

وقبل أن أعرض على القراء الأفاضل ، وأصدقائى الشعراء منهم خاصة ، نماذج مما نظم روّادنا الأوائل فى الشعر المرسل ، وفى مقدمتهم الثائر الأول الأستاذ محمد فريد أبو حديد ، ثم الأساتذة : على أحمد باكثير ، واحمد فريد أبو شادى ، وخليل شيبوب ، ومن عسينا أن نعرض لهم من شعرائنا فيما بعد ... قبل أن أعرض هذه النماذج أرجو أن أذكر القراء والشعراء على السواء أن الشعر المرسل لا يستعمل إلا فى الروايات التمثيلية والملاحم والقصص الطويلة بأنواعها ، وأرجو أن أذكرهم أنهم حينما يتفضلون بقراءته فواجب ألا يقفوا عنـد آخر البيت أو السطر يتلمسون الفقيد العزيز الذى ضُحِّى به فى هذا الشعر .. هذا الفقيد الذى ما اخترع الشعر المرسل إلا للتخلص من شره .. هذا الفقيد هو القافية

يجب ألا يقف القراء عند آخر كل سطر يتلمسون هذا الفقيد الذى يحسن ألا يعز عليهم مغيبه ، بل يجب أن يقرأوا هذا الشعر المرسل على أنه كلام موزون لا ينتهى عند آخر البيت أو السطر ، ولـكنه ينتهى عند ما ينتهي الغرض من الـكلام أو الغرض من الحوار ... فالـكلام جارٍ Running ما جرى الحوار ولا يقف إلا عند نهاية المنظر ، وليس يقف أجزاء أجزاء عند القافية كما هى الحال فى الشعر الغنائى

وقد اتخذ الأستاذ أبو حديد ـ الشطر ـ وحدة له فى شعره المرسل ، وكذلك الأستاذ باكثير ؛ أما الأستاذ أبو شادى فقد جعل البيت كله وحدته فى أكثر ما نظم ، ولذلك يضطر قارئ شعره إلى الوقوف آخر كل بيت ، وعند ذلك يشعر القارئ أنه يبحث عن الفقيد العزيز أو غير العزيز ، وهو القافية ، وعند ذلك أيضاً يشعر القارئ بخيبة أمل شديدة لاختلال الموسيقا واضطرابها ... أما الأستاذ شيبوب فقد سلك طريق الشعر الحر ، وذلك بعدم الارتباط بعدد التفعيلات فى كل سطر ، لـكنه بالغ فى تعدد البحور مبالغة شديدة ، وفى ذلك من التنافر ما فيه ، مما سوف نعرض له فى فرصة أخرى إن شاء الله

مقتل سيدنا عثمان

ذكرنا فى الـكلمة السابقة أن الأستاذ أبا حديد نظم هذه الدرامة سنة ١٩١٨ وأنها لذلك أول أثر عربى كبير كامل فى الأدب العربى ـ أو الأدب المصرى ـ بالشعر المرسل ، وأنها لهذا السبب جديرة بالدراسة وجديرة بحسن الالتفات . وموضوع الدرامة يتناول تلك المأساة الباكية التى يدمى لهـا فؤاد كل مسلم ... المأساة التى غيرت وجه الإسلام وذهبت بحرية الشورى التى بشر بها محمد ... المأساة التى قسمت المعسكر الإسلامى وشقت وحدة المسلمين ، وجعلت من أعظم صحابة أعظم نبى فرقاً ممزقة ، ولبستهم شيعاً وأحزاباً ، وأذاقت بعضهم بأس بعض ... فأغمد المسلم سيفه فى صدر أخيه المسلم ، وانتهى الأمر بأن أصبحت إمارة المؤمنين ملـكاً عضوضاً وعهداً مفروضاً لا رأى فيه لأحد إلا ما تنتزعه القوة من بيعة تفرضها السيوف المُصْلتة ، ويرفضها الدين المختنق ، وتأباها الضمائر المـكبوتة ، ولا تباركها السماء

ويبدأ الفصل الأول من المأساة بحوار بين جماعة من المسلمين الحانقين على سياسة عثمان — رضى الله عنه وغفر له — يشكون مما وصلت إليه الحال من استعمال أمير المؤمنين أهله وأقاربه على الولايات ، وعزله عمال عمر وأبى بكر ، ثم نزوله عن خمس مغانم الحرب لبعض الأفراد من بنى أمية ، نزولاً قال عنه عثمان إنه بيع وليس نزولاً ... ثم يقبل مروان بن الحـكم — هذا الداهية المسلط على عثمان — مع الشاعر عدى الأموى ، فيدور بينهما حوار يغريه فيه مروان بإثارة العصبية القَبَـلية الجاهلية التى محقها الإسلام وعفّى على آثارها ، ويمنيه مروان الأمانى ، فيمده عدى خيراً وينطلق ، ويقول مروان :

أصبح الناس يداً واحـــدةً
كلهم يرمى إلى قلب أميـــهْ
إنَّ للحاسد قلباً قلقاً
لا يرى الراحة ما دام يرى

أثراً للخير فى كف سواه
ما يودون ؟ أكنا همـــلا
ثم أصبحنا سراةً فى قريش ؟
فلئن بات لنا الأمر فقـــد
كان فينا مثـله فى الجاهلية
إنمـا يسمون فينا عبثـــاً
وسيبقى مجدنا ما دام سـيف

ثم يقدم خادم فيمطيه مروان بدرة من المال لينطلق بها إلى الشاعر عدى كى يمدح بنى أمية فى (نادى أسد) ، ثم يقدم عثمان فى بعض أصحابه ومنهم على والزبير فيدور حوار نعرف منه أن علياً خبير بمـا كان يدبره مروان بن الحـكم من حصر السلطة فى أيدى الأمويين مستعيناً على ذلك « بسلامة نية ! » عثمان ، ويزجى على النصح لعثمان ، وينهى إليه خبر الشكاوى التى جأرت بها بعض الوفود القادمة من أطراف الإمبراطورية الإسلامية الناشئة فيعد عثمان بتدارك الحال ، وينطلق على والصحابة ويخلو مروان إلى نفسه فيبدى حنقه على إصغاء عثمان لعلى ... ثم يأتى البشير بالفتح وقرب وصول خمس المغانم ، ثم يلى هذا حوار بين نفر من الناقمين على مروان وعلى وعثمان وعلى الأمويين أجمعين ، وفى الحوار غمز شـديد لاستسلام عثمان لمروان

وفى الفصل الثانى يحاول مروان إيغار صدر عثمان على على والزبير وعبد الرحمن بن عوف لما رأى من إقبال الشاكين من عمال عثمان الأمويين عليهم وتدخل على والزبير وابن عوف عند عثمان فيما زعم مروان أنه لاشأن لهم فيه ، وتؤثر وقيعة مروان فى نفس عثمان ، فهو يقول بعد ذهاب مروان :

إن فى القول لحقاً ظـاهراً
كان من قبلي على الناس عُمَـر
فتولاهم بعنف ، ورضـــوا
مثلمـا يسلس للحادى البعير
ولقـد كنا نرى الرأى فلا
نحمل القول على غير المشورهْ
وأرى قومى مضوا فى غير هذا
فيسير النـاس بالشكوى إليهم
فيجيئون بشكوى وبلومْ

ولعمرى إن من لان تدنّى

ثم تصل جماعة من مصر تشكو عبد الله بن أبى السرح ومعهم على بن أبى طالب الذى يظهر تبرمه لمـا ساد النواحى من ظلم عمال عثمان من بنى قرابته ، ويثور عثمان على على الذى يشتد فى نقده له :

كل يوم وافد من ناحيـــهْ
فبمصر أفسد الظلم البـــلاد
وعلى الشـام أمـير تكليفهْ
ويضج الناس من حكم العراقْ
وهنا دب الهوى وسط المدينهْ

فيقول عثمان :

ما الذى أسمع ؟ هل كنت ترى
لك هـــذا الحق أيام عمر ؟

فيقول على :

أى حق ؟ أتظن النصح حقاً ؟
ما الذى أجنيـــه إلا نصبا
إنمـا أقصد خـــيراً ، فإذا
كنت تأباه فلن أذكر شيئاً

فيضعف عثمان ويغلب عليه عامل الخير والوفاء والإيمان فيقول :

ليس قصدى كل ما هم بنفسك الخ

فيقول على قولة الحق الذى لا يبالى :

أنت قد أصبحت فى بيت أميهْ
مثلما كان ملوك الجاهليـــهْ
أفلا تبصر ما كان عمر ؟
إنه ما كان يرضى درهما
يتولاه نسيب فوق حقـــه
ولقـد أفسحت آمالاً كباراً
لبنى جـدك رغم المسلمين
أترى هذا صلاحاً للخلافة ؟

فيقول عثمان :

ذاك رأيى ، ولـكل ما يرى

فيقول على غاضباً :

إننى لولا حفـاظى لقطعتك

ستراني باعداً عن كل أمرك

ثم يخرج ثائراً فيقول عثمان حزيناً :

ساءه ما قلت — والله لقد
هاجني ما قال مروان بشأنه
قبح الله حياة الطامعين الخ ...

وفى الفصل الثالث تجتمع فرق من الساخطين من كل صقع فيعزمون أمرهم على الشكوى لعبد الرحمن بن عوف ، فإذا خرج أكثرهم دخل عثمان ومروان ، ويسأل عثمان عن على ثم يخبره أحد الحاضرين عما تم بنادى أسد من تفاخر كتفاخر الجاهلية وما انتهى إليه هذا التفاخر من إحياء العصبية الجاهلية التى أراد مروان بإحيائها التفاخر الكاذب بأمجاد الأمويين قبل الإسلام وسعر تأخرهم فى اعتناق الدين الجديد . وينصرف عثمان لزيارة على ... ويقبل عبد الرحمن بن عوف فى جماعة من المتذمرين الذين يذكرون له أنه كان السبب فى اختيار عثمان للخلافة رغم الإجماع على اختيار على ، فيهدئهم حتى يقبل عثمان ومعه مروان أيضاً فيلاحيه ابن عوف ، فإذا سأله عثمان أجاب أنه لا يذكر شيئاً حتى تنصرف الجماعة . فإذا انصرفت بقى مروان كالذى لصق بالأرض فيأمره عثمان فينصرف متلكئاً وبعد أن يراوغ ، ثم يقول ابن عوف لعثمان مثل الذى قال له على من الانحراف إلى بنى أمية ، ويشتد الصاحبان ، ثم ينصرف ابن عوف غضبان آسفاً ... ويتألم عثمان بل يحزن لانصراف صاحبه على هذا الوجه

وفى الفصل الرابع يكون عثمان ومروان فى مسجد النبي بالمدينة ، ويشير عليه مروان باتخاذ الحيطة واستدعاء بعض الأجناد — أجناد بنى أمية — من الشام ليكونوا له عدة ضد المتألبين — فيرفض عثمان — ثم يصل وفد كبير من مصر يشكو ، فيصرفه عثمان بعد أن يعده خيراً ، فإذا خرج عثمان لحاجة له عند سعد قال مروان :

رب هل هذا أمير الأمم ؟
لا ! فما للأمر إلا رجل
شائك الحد شديد الساعد
إن عثمان ملاك زاهد
يصلح الأمر له لو أنه
حاكم فى أمة من زاهدين

غير أن الناس ما زالوا أناسا
إنه لو ضاع عثمان فلا
يرجع الأمر لنا من بعده
وجب الآن علينا أن نرى
كيف نبقى الأمر فى قبضتنا

ويهم بالخروج فيسمع لغطاً وضوضاء ، وإذا عثمان يرتد ويذكر لمروان أن المتألبين أخذوا عليه الطرقات هاتفين متصايحين . ثم يدخل على فجأة فيفرح به عثمان ويوسطه فى إرضاء الأحزاب على أن يصلح من الأمر كل ما فسد ويتدارك كل ما يشكون منه

وفى الفصل الأخير تتم المأساة . فذان هما الحسن والحسين ابنا على يذودان عن دار عثمان بسيفهما ، وذلك وفد يجادل عثمان فى أمر خطاب زائف ضبطه الثوار مع رسول الخليفة يأمر والى مصر بقتل رؤوس المتألبين وعلى الخطاب خاتم عثمان ... لكن عثمان ينكر الخطاب ويخبرهم أنه إنما أمر بعكس هذا ، فإذا أقنعه رجال الوفد بأن هذا المنكر من صنع مروان وأنه لا بد من تسليمه إليهم رفض أمير المؤمنين رفقاً بمروان الذى لم يكن يستأهل ذرة من هذا الرفق — ثم هذا مروان يشير على الخليفة باستمهال الأناة والمكر حتى يقدم جيش الأمويين من الشام فيقضى به على جميع المتألبين فيرفض عثمان أن يقتتل المسلمون فى عهده . ثم هذا نبل يسقط قريباً من عثمان فلا ينخلع قلبه . ثم هذا محمد بن أبى بكر صديق الرسول يقبل وقد قبض على سيفه يريد قتل عثمان ، فإذا أخذ بلحية الأمير الشيخ ناقماً مستهزئاً ذكره عثمان بمقامه من أبيه أبى بكر فيرتعد فؤاد محمد ، ثم يولى هارباً . ثم يدخل متآمر ثان فيهم بقتل عثمان وتدخل نائلة (زوج عثمان) فتحاول الدفاع عن أمير المؤمنين فيأمرها أن تكف ، ثم يرفع كتاب الله ... القرآن الكريم ... فى وجه الثائر ويقول له :

إن عندى شاهداً لا يكذبُ
أترى هذا الكتاب ؟ !

فترتعد فرائص الرجل ويولى الأدبار . . . ثم يدخل متآمر ثالث قائلاً :

لن أضيع الوقت فى قول طويل
خوف أن تسحر قلبى بحديثك

ثم يهوى بسيفه فيتلقاه عثمان بيده فيقطعها ، ثم يهوى عليه فيقتله غير حافل بدفاع نائلة . . . ثم يحاول قطع رأسه فتدفعه نائلة ، فيمضى لشأنه ، وتقف نائلة تبكى زوجها وترثى أمير المؤمنين

* * *

هذه هى مأساة عثمان صفى رسول الله الذى جاهد فى الله بماله وجاهه وروحه ويده . . . اختارها أبو حديد الشاب سنة ١٩١٨ ليفتتح بها ثورته على تقاليد ألفين من السنين . . . أو عشرين قرناً من السُّنن العتيقة التى فرضتها علينا القوافى العربية الصارمة . فهل وفق أبو حديد فى هذه المحاولة ؟

لقد اختار أن ينظم من (الرَّمَل) : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن — وهى التفعيلات السائدة فى الشطر الأول لهذا البحر ، ثم هو لم يستغن عن تفعيلات الشطر الثانى (العَجُز) ، فكان يأتى فى مكان فاعلن الأخيرة بكل التفعيلات التى يبيحها عروض هذا البحر ، فهو يستعمل فاعلاتن وفاعلان وغيرها مما لا يتنافر وموسيقا الرمل السهلة اللينة التى تيسر للناظم عمله فى غير التواء ولا تعقيد . وسنرى عند عرض درامتيه الأخريين ، ميسون — وخسرو وشيرين — أنه ترك هذا البحر ونظم من (الخفيف) = فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن : وسنرى كذلك إلى أى حد وفق فى استبدال هذا البحر بذاك . على أننا نتساءل ما الذى منع أبا حديد من أن يُلوِّن فى استعمال البحور العربية الأخرى . لماذا لم يستعمل المتقارب الموسيقى الجميل ، ولماذا لم يجرب الطويل السهل الذى هو أقرب البحور إلى النثر مع امتيازه بطول النفس ؛ ولماذا غض من قيمة الوافر والكامل والبسيط والسريع وغيرها من بحور عروضنا الغنية الموسيقية ذات الطنين وذات الرنين . إن الشعر المرسل فى حاجة ماسة إلى ما يعوضه عن القافية موسيقا بموسيقا ، وأنغاماً بأنغام

للأستاذ رأيه على كل حال ، وإن كنت أوثر ألا يقطع شاعر فى بحر برأى حتى يجرب النظم منه ، لا مرة واحدة ، ولكن مرات متعددات ، أما أن نقطع بأن هذا البحر خير من ذاك لأغراض الشعر المرسل دون أن نجرى من التجارب ما يؤيد ما ذهبنا إليه فتصرف قد يضيع على الأدب المصرى كثيراً من جهود المجاهدين . ولقد ذكرنا فى الفصل الأول من فصول الشعر المرسل أن الشعراء الإيطاليين والشعراء الإنجليز قد انتهوا من تجاربهم على أن البحر الأيامبى Iambic Metre ذى المقاطع العشرة هو أسلس البحور للنظم المرسل ، فهلا أجرينا نحن أيضاً تجاربنا على بحورنا كلها لنكتشف أفضلها لهذا الغرض ؟

وبعد ، فهل تصلح مأساة سيدنا عثمان لمسرحنا المصرى ؟ وهل لا نزال نشفق من إظهار شخصياتنا الدينية ، شبه المقدسة على خشبة المسرح ؟ وهل عندنا الممثلون الصادقون الذين يصح أن نكل إليهم تمثيل هذه الشخصيات ؟ وإن صح أن لدينا الممثلين ، فمن منهم يؤدى دور سيدنا عثمان أحد العشرة الأول من صحابة الرسول صلى الله عليه وسلم ؟ عثمان . . . هذا الرجل (الطيب !) الذى أجاد أبو حديد تصويره ، كما أجاد تصوير على . هذا الناصح الحازم الأمين ؟ ثم عبد الرحمن بن عوف ! هذا الصحابى العظيم الصريح . . .

أما صلاحية المأساة لمسرحنا فأمر لا مراء فيه ، فهى حافلة بالمشاهد الجليلة التى تزلزل القلب ، والتى صورها أبو حديد ، فأحسن تصويرها ، وإن يكن قد عجل فى بعض المواقف التى كانت تقتضى الإطالة ، وأوجز حيث كان ينبغى الإطناب

أما مظنة الإشفاق من إظهار شخصياتنا الدينية على المسرح فلم يعد هناك ما يبررها ، وما دمنا نأخذ بأن الأعمال بالنيات وأن لكل امرىء ما نوى ؛ وما دمنا ، كما ذكرت فى مناسبة سابقة ، نستثنى شخصيات الأنبياء استثناء مؤقتاً . . . ولعل الجامعة الأزهرية التى أخذت تفهم روح العصر وتستجيب للنداء الجديد الذى هو فى الأصل نداء الإسلام الحق ، أن يكون لها مسرحها الدينى فى المستقبل القريب ، فتكفينا شر الخلاف فى هذا الموضوع

أما ممثلونا ، فأنا شديد الإيمان بمقدرتهم خصوصاً إذا مثل معظمهم دور مروان بن الحكم والأدوار الأموية !! . . . على أن لدينا من المخرجين المثقفين الذين أشربوا الروح الإسلامى ما يضمن لنا خلق الملائكة من أولئك الشياطين !

بقيت كلمات عن لغة المأساة ، وعن مطابقة وقائعها لما انتهى إليه المحققون من مؤرخى التاريخ الإسلامى ، وعن الروح التى أملت على المؤلف اختيار هذا الموضوع بالذات

فأما لغة المأساة فمتوسطة ؛ ولن يضير أبا حديد الشاب الذى نظمها سنة ١٩١٨ أن يقال هذا فى لغة مأساته . وسنقول إنه كتب خسرو وشيرين بأسلوب أحسن سنة ١٩٣٣

أوزان الشعر

٢ - الشعر الأوربي

للدكتور محمد مندور

الشعر الارتكازي

نأخذ لهذا النوع بيتاً من الشعر الإنجليزي وليكن مطلع « مرثية في مقبرة بالريف » لتوماس جراي .

the curfew tolls the knell of parting day[1]

نجده مكوناً من ست تفاعيل إيامبية وكل تفعيل مكون من مقطع غير مرتكز عليه ومقطع آخر مرتكز عليه . وإليك وزنه مع رمزنا للارتكاز بالعلامة (ــ) وترك غير المرتكز عليه بدون علامة :

the cùr - few tòlls - the knèll - of pàr -.ting dày[2]

وما على القارئ الذي يريد أن يحس بوزن البيت إلا أن يقرأه مع المرور بخفة على المقطع الغير المرتكز عليه والضغط على المقطع الذي يحمل الارتكاز

(١) ترجمته : « دق ناقوس المساء ينعى النهار المدبر »

(٢) الانجليز يضمون حرف r إلى f وأل t في المقطعين الثالث والسادس ولكننا جارينا التقسيم العلمي

ومن البين أن ما يميز هذه المقاطع بعضها عن بعض ليس كمها كما قال الأستاذ خشبة بل الضغط الواقع على بعضها . وأما أن هذا الضغط قد يزيد من كم المقاطع التي يقع عليها فهذه مسألة تابعة لا يمكن أن تغير من طبيعة هذا الشعر الذي يعتبر إيقاعياً قبل كل شيء . ومن الملاحظ بوجه عام أن اللغة الإنجليزية بوجه عام لغة إيقاع إذا قيست بلغة سيالة كاللغة الفرنسية .

الشعر المقطعي

هذا النوع من الشعر خاص باللغة الفرنسية ، وسبب وجوده هو ما أشرنا إليه من قبل . فاللغة الفرنسية كما هو معلوم تطور للغة اللاتينية على نحو ما تطورت لغتنا العامية عن اللغة الفصحى مع المحافظة على النسب . ولقد كانت اللغة اللاتينية كما رأينا لغة كمية تتميز مقاطعها بعضها عن بعض بالطول والقصر ، ولكن اللغة الفرنسية فقدت هذه الخاصية كما فقدت الارتكاز أيضاً . فكل لفظة لاتينية كانت في العادة تحمل ارتكازاً على المقطع السابق للأخير ، وذلك ما لم يكن هذا المقطع قصيراً فإن الارتكاز يسمو في هذه الحالة إلى المقطع الثالث من الآخر . ولكن هذا الارتكاز يسقط من الفرنسية بسقوط الكثير من أواخر الكلمات اللاتيفية الأصل

فقدت اللغة الفرنسية إذن الكم والارتكاز . فعلى أي أساس يقوم إذن الشعر فيها ؟ والوقع أن موسيقى الشعر الفرنسي ليست في جوهرها موسيقى إيقاع ولكنها موسيقى سيالة دقيقة ، ومع ذلك فالأمر فيها ليس أمر مقاطع متشابهة . كل عشرة . أو اثنى عشر أو غيرها تكون بيتاً من الشعر . بل لا بد أن يكون هناك تقسيم لهذه المقاطع في وحدات موسيقية إيقاعية إلى حد ما . فالوزن الأسكندري مثلاً ينقسم عند معظم الشعراء الكلاسيكيين إلى أربع وحدات كبيت راسين :

Oui, je viens | dans son temple | adorer | l'eternél[1]

وفيه نرى كل تفعيلة مكونة من ثلاثة مقاطع (حرف e في آخر كلمة temple يحذف في القراءة) . ولكن هذه المقاطع لا يتميز بعضها عن بعض بكم ولا ارتكاز ، وإنما يأتي الإيقاع من وجود ارتكاز شعري على آخر مقطع من كل تفعيلة

(١) وترجمته : « نعم . لقد أتيت أعبد الرب الخالد في معبده »

ويسرنا أن نقرر مع هذا أنه لا يوجد في أسلوب أبي حديد الشاب إسفاف قط

وأما مطابقة وقائعها للحقائق التاريخيــة فقد حاك في نفسي شيء من ذلك ، ولو أنني أكتب في غير موضوع الشعر المرسل لخضت في هذا الحديث . وقد يكون في كلامي على هذا النحو شيء من التشكيك أظلم به المؤلف ... ولكن . ليطمئن ... فلم ينته المؤرخون في أمر عثمان وعلي ومعاوية بشيء ، ولا يزالون مختلفين ...

أما الروح التي أملت المأساة ، فهي من غير شك نخر الشباب المصري المؤمن المسلم الحديث ... الشباب الذي يؤمن بأن مأساة عثمان هي مأساة العالم الإسلامي كله .

(يتبع) دريني خشبة

٢ـ الشعر المرسل والشعر الحر

للأستاذ دريني خشبة

وظيفة الشعر المرسل والشعر الغنائي — الشعر العربي غنائي كله — الأقصوصة القصيرة المنظومة أو ال Ballad محاولة التخلص من القافية العربية — تحكم القافية العربية في تفكير شعرائنا — القافية المطردة هي التي حرمتنا من الملاحم والقصص المنظومة — ماذا جدد الأندلسيون — هل مضى زمن الملحمة والدرامة المنظومة .

يجب أن نعرف وظيفة الشعر المرسل قبل أن نقرأه ، ويجب أن نعرف أن هذا الضرب من الشعر الذي لا قافية له ، لا يمكن أن يستعمل فيما يستعمل فيه الشعر الغنائي الذي لا يمكن أن يستغنى عن القافية ، لأن القافية هي نصف موسيقاه

والشعر المرسل الذي ابتكره الإيطاليون واقتبسه عنهم شعراء الدول الأوربية ، وفي مقدمتهم الشعراء الإنجليز ، إنما يستعمل في نظم الملاحم الطوال ، والقصص الشعرية ، والأبداعية منها على وجه الخصوص ، كما يستعمل في الدرامة المنظومة

أما الشعر الغنائي ، فيستعمل في القصائد والمقطوعات والموشحات ، وذلك لأنها أحوج إلى الجمال الشكلي ، والكمال الموسيقي من الملحمة ومن الدرامة ومن القصة الأبداعية Romance ، وذلك لأنها أيضاً ، أو لأن القصيدة أو المقطوعة أو الموشحة منها ، عبارة عن خلجات سائبة ، يجمع الشاعر أشتاتها لتتم له منها وحدة القصيدة آخر الأمر . فالشاعر الذي يناجي ليلاه ، أو يشكو بلواه ، أو يبرح به الوجد في خلوته ، أو يقدس لله في وحدته ، أو يرثي للانسانية الدامية ، ويرى الشمس تبزغ فتغني لها روحه ، ويهتف بجمالها لسانه ... ويرى الزهرة تفتر عن ثغرها الأقحواني فيذكر ثغر معذبته ، فيجلس هنيهة ليقول بيتاً أو بيتين ، وينظم مقطوعة أو مقطوعتين ، وكأنما يذرف عبرة أو عبرتين ... هذا الشاعر العابر لا بد له أن يتأنى ... إنه في حاجة ماسة إلى الفن الكامل . إنه لا يستطيع أن يتخلى عن وتر واحد من أوتار قيثاره الخمسة ، إنه بحاجة شديدة إلى فتحات نايه الست . . . إنه لن يقدر عن الاستغناء عن مفتاح واحد من مفاتحه السبعة ... إنه ينبغي أن يقف عند آخر كل بيت ، لأن كل بيت إنما يحمل معنى مستقلاً بموسيقاه وإن لم يستقل كل الاستقلال بمعناه ... إن شعره هو غناء قلبه وترجمان عواطفه ، وألحان روحه ، وهو إذا رثى أو مدح أو وعظ أو وصف ، فهو يتغنى بفضائل المرثى وأفضال الممدوح ، ويُحبّب في الخير ويُبغض في الشر ، ويردد أصداء الحديقة أو القصر ، أو الجبل أو البحر ، في نفسه

وكل الشعر العربي شعر غنائي لأن الشعراء العرب لم ينظموا ملحمة ولا قصة ولا درامة . والشعر القصصي الموجود عندنا هو نوع من أنواع ال Ballad أو القصة القصيرة الغنائية المنظومة ، ونحوها بعض قصائد امرىء القيس والنابغة (في المتجردة مثلاً) والفرزدق (في الذئب وبعض القيان) وقصائد عمر بن ربيعة في غوانيه ، وبعض وقائع أبي نواس في غيده وغلمانه ، وما تفيض به يتيمة الدهر من حكايات الفضوليين والمخنثين ومن إليهم ... ويلحق بهذا الضرب من

حين أنست القاهرة بزيارة الوفد السوري ، الوفد الذي تقبلته مصر بأحسن القبول ، تذكرت أن الأستاذ محمد خالد حدثني أن جماعة من أدباء سورية ضاقت صدورهم بأدبي ، فاعتزموا إرسال وفد يقنع مجلة الرسالة بوجوب التخفف من مقالاتي !

فمتى يجيء الوفد السوري الجديد ؟ متى يجيء فتستريح « الرسالة » وأستريح ؟

الحق أني لم أفكر يوماً في ملاطفة قرائي ، وهل ألاطف نفسي حتى ألاطف قرائي ؟

أنا أمشي على الشوك في كل سطر أو في كل حرف ، وما يعجبكم أو يغضبكم لا يخطه القلم إلا بعد أن يعتلج في الصدر أياماً وليالي وأسابيع

وما حاجتكم إلى كاتب لطيف لا يكتب في غير ما تحبون ؟ ألم تروا كيف تقهرنا الحياة على الاعتصام بالرموز والتلاميح ؟

إن الذي يغضبكم مني هو السر فيما بيني وبينكم من جاذبية يعجز عن إخمادها الزمان

زكي مبارك

ضروب القصص بعض المدائح النبوية التي تعرضت بالشرح إلى معجزات النبي ، ولعلها هي التي أوحت في العصر الحديث إلى حافظ وعبد الحليم المصري ومحمود الماسترلي بمنظوماتهم في عمر وأبي بكر وعثمان

ولسنا نعرف في تاريخ الأدب العربي أن أحداً من الشعراء العرب حاول التخلص من القافية أو حاول كتابة الشعر المرسل ، على أننا نعتبر الرجز والموشحات والنظم من قافية الألف اللينة محاولة قديمة للتحرر على نطاق ضيق من أسر القوافي ، وأقول أسر القوافي ، وأنا أعني ما أقول وأقصده لأن هذه القوافي العربية الصارمة هي السبب المباشر في قِصَر قصائدنا وقصور شعرائنا على السواء ، وهي السبب المباشر أيضاً في حرمان الشعر العربي من الملحمة الطويلة ومن القصة المنظومة ومن الدرامة المنظومة ومن الروائع القصصية بجميع أنواعها ... لقد آن أن نعترف بأن فحول الشعراء العرب كانوا يضطرون ، تحت أسر هذه القوافي ، إلى استعمال ألفاظ حوشية مهجورة مُغْربة ما دامت داخلة في باب القافية التي ينظمون منها . ومن المؤلم أن نقرر أن هذه الألفاظ الحوشية المهجورة المغربة كانت تتعاون مع الألفاظ السهلة المستعملة المتداولة في التحكم أحياناً في سير القصيدة وفي رسم الطريق للمعاني ... وأنا موقن أن الشاعر المطبوع والشاعر غير المطبوع مستويان في الخضوع لأسر القافية وتحكمها في جميع ما يريد كل منهما أن يقول ، حتى في المقطوعات القصيرة ، وحتى في الموشحات التي تتنوع القوافي في مقطوعاتها

وأذكر بهذه المناسبة ما يلاحظه بعض نُقّاد الآداب الأجانب على الشعر العربي من البطء الشديد في أداء المعاني التي تضطرب بها نفس الشاعر . ولا جدال في أن القافية وحدها هي سبب هذا البطء لتحكمها في تفكير الشاعر تحكماً سخيفاً مضنياً ينتهي إلى إجهاد قريحته وتجشيمها ما لا تطيق ، وتكون النتيجة المحتومة التي لا مفر منها واحدة من اثنتين : فإما أن تعطينا هذه القريحة المجهدة المتعبة شعراً مُجْهِداً متعباً ، وإما أن يؤدي هذا الإجهاد إلى موت القريحة نفسها وانصرافها عن هذا الشعر المضني السخيف الذي لا خير فيه إلا تلك الموسيقا الكاملة وإلا الطنين والرنين

لذلك نرجح أن نظم الرجز والموشحات والنظم من قافية الألف اللينة كان محاولة للتخلص من ربقة القافية المتشاكلة المملة التي تتحكم في معظم الأحوال في كل ما يريد أن يقوله الشاعر وفي كل ما يفكر فيه ، وفي كل ما يزخر به خاطره من خوالج ، تلك القافية التي لا شبيه لها إلا في الشعر العربي

ولذلك أيضاً نجزم بأن القافية المتشاكلة المملة هذه ، كانت السبب في حرمان الأدب العربي أو الشعر العربي على وجه التحديد من الملحمة والقصة الطويلة المنظومة ، ثم من الدرامة ، وذلك لأن أثرها في توجيه تفكير الشاعر يكون أقسى في المنظومات الطويلة التي تحتاج إلى المرونة والتدفق ورقة التسلسل وعدم الإرهاق بالإطراد السمج الذي يقتضي حشد خمسمائة أو تسعمائة أو ألف لفظة متفقة الوزن وموحدة الحرف الأخير لمنظومة تتألف من مثل هذا العدد من الأبيات

لقد تعاظم هذا الخطر الشعراء الأندلسيين ، كما تعاظمهم كذلك أن تظل ثقافتهم الشعرية ذليلة لعروض الشعر المشرقي ؛ وتعاظمهم أيضاً أن يسمعوا إلى هذه المنظومات الرقيقة المشرقة التي يهتف بها شعراء الأسبان في غرناطة وقشتالة وطليطلة وغيرها من أمهات المدن الإسبانية ، وأن يظلوا هم عاكفين على قوافي المهلهل والسُّليك والطرماح ومن إليهم من شعراء الجزيرة العربية منذ جاهليتها الأولى ، فداروا مع الزمان الذي استدار ، وقلدوا الأغاريد الجديدة التي سمعوا ، فأمدوا الشعر العربي بتلك الموشحات الرائعة التي كانت خطوة بارعة في سبيل التخلص من القافية المطردة التي ما زال شعراؤنا أو معظمهم ينتصرون لها ولا يرون التخلص من أصفادها مع الأسف الشديد

قرأت في أحد كتب المستشرقين أن أدباءنا القدامى ، أي أدباء العرب ، الذين لم يستطيعوا أن يقرضوا الشعر اكتفوا بأن يسجعوا النثر ، وعلل الكاتب هذه الظاهرة بتحكم سلطان القافية في الشعر العربي ، واستهوائها لنفوس العرب والأمم المستعربة على السواء ، وعلل بهذا ظهور السجع في كلام العرب القديم .

فإلى متى يا ترى يظل شعراؤنا عبيداً لهذه القوافي المطردة التي لم تتغير منذ عهد عاد !

وكيف يتفوق الأندلسيون على المصريين والشآميين والعراقيين

وعرب المغرب وشعرائنا فى المهاجر من حيث الاستجابة لصوت الجديد الفرد الذى كان يغنى من حولهم فغنوا كما غنى وأنشدوا كما أنشد وشعروا كما شعر ، ثم زوده بموسيقا العروض العربى ذى الثروة الطائلة من الأنغام والموازين فتأثر هو الآخر بهم كما تأثروا به ، وأذاع بتلك الموازين فى العالم اللاتينى كله ، وتأثر الشعر الغنائى هناك بما يطول ذكره فى تاريخ آداب الأمم اللاتينية (أسبانيا وفرنسا وإيطاليا) مما نرجو أن نعرض له فى فصل خاص إن شاء الله

فكيف لا يستجيب شعراؤنا اليوم لما يدوى حولهم من موسيقا هذا الوجود ؟

إننا نقرأ شيكسبير ونعجب به ، ونشيد بذكر ملتون ونكب على فردوسه ، ونتلو آثار الشعراء الفرنسيين والألمان والإيطاليين والأسبان ، التى أنشئت بالشعر المرسل فى الملاحم والمسرح ، ثم نحن تسحرنا هذه الأشعار بسهولتها وسرعتها وموسيقاها الرائعة التى استغنت عن القافية واستعاضت منها بالنغم الحلو ، والديباجة الناعمة المشرقة ، والأسلوب الذى لا يتزل ولا يسف ، ولا يلتوى ولا يتحذلق ، فلماذا يا ترى لا نستجيب فى شعرنا لهذه الأصداء الأوربية الرائعة كما استجاب العرب الأندلسيون ؟

قد يقول قائل : لقد مضى زمن الملاحم ، فما بالأدب العربى وما بالشعر العربى حاجة إليها ، أما الدرامة المنظومة فقد فشل التمثيل فى مصر باللغة العربية ، فهل يحيا بالشعر ؟

قيل هذا الكلام فى بعض المجالس التى دار فيها الحديث عن تلك الدعوة لتجديد الأدب العربى والدعوة إلى تجديد الشعر العربى كذلك ، والذين سمعت هذا الكلام منهم أدباء متصلون بشيوخ الشعراء المصريين الذين عبنا عليهم فى غير كلمة جمودهم وعدم ثورتهم على القديم وتمسكهم بأهداب الماضى السحيق الموغل فى القدم ، لأنه يرتد إلى أكثر من ألفى سنة

منطق عجيب إن دل على شىء فهو إنما يدل على تجاهل لا جهل ، وإصرار على الجمود دون محاولة بذل أى جهد نحو التجديد

لقد مضى زمن الملاحم ... هكذا يقول شيوخ الأدباء فى مصر . وعلى هذا فقد قضى على اللغة العربية وعلى الأدب العربى ، وعلى المتأدبين العرب ألا تكون لهم ملحمة ما ، كالإلياذة والأوذيسة لهوميروس ، والإينيادة لفرجيل ، والكوميديا الإلهية لدانتى ، والشاهنامة للفردوسى ، والفردوس المفقود لملتون ... بل قضى على الأدب العربى ، وعلى الشعر العربى ، وعلى المتأدبين العرب ألا يكون لهم قصص طويل منظوم رائع مثل ڤينوس وأدونيس والكريس لشيكسبير وسوردلو Sordello ، وباراسلزوس والخاتم والكتاب لروبرت براوننج ، وتشيلد هارولد ودون چوان لبيرون ، وأدونيس وثورة الإسلام والملكة ماب لشلى ، والقرية المهجورة لجولدسمث ، وسهراب ورستم لأرنولد ، وملاحم تنيسون الموسيقية البارعة ، وأنديميون ولاميا وإيزابلا . هذه الملاحم أو ال Romances الشعرية الرائعة التى كان يخلق بشعرائنا أن يتعلموا منها كيف يقرضون الشعر ، وهى مع هذا من نظم كيتس الشاب الذى لم يعد الثالثة والعشرين !

أما أن زمن الدرامة المنظومة قد مضى ، وأن التمثيل باللغة العربية الفصحى قد فشل فى مصر ، فهو كلام لا يقوله قوم يؤمنون بنهضة أو يوقنون بإصلاح . وسنترك انجلترا وفرنسا وألمانيا فى الرد على هؤلاء اليائسين المتشائمين ونتجه بهم نحو مصر نفسها ، فنذكرهم بالفرق الإنجليزية والفرق الفرنسية التى كانت تزورنا منذ عامين لا أكثر لتمثل لنا درامات شيكسبير وموليير وغيرهما من مسرحيى الإنجليز والفرنسيين . ثم نذكرهم فى الوقت الحاضر بكواكب هوليوود ونجومها الذين — واللائى — يزورون مصر الآن للترفيه عن جنود الحلفاء فى الشرق الأدنى والأوسط ، وقد سمعت منهم — عن طريق الإذاعة — أكثر من خمسين أوبريت و Ballad وعشرات من المشاهد المختارة من أبدع ما أنشأ شعراء الشعر المرسل

لست أدرى لماذا يستمر الإنجليز فى تمثيل درامات شيكسبير ودريدن وبينرو ما دام أن زمن الدرامة المنظومة قد مضى فى نظر شعرائنا الشيوخ الأفاضل ؟

على أنه إن كان زمن الدرامة المنظومة قد مضى فماذا صنع شعراؤنا الأفاضل فى زمن الدرامة المنثورة ؟ لقد دعوناهم إلى مد المسرح والسينما بالدرامات الرفيعة التى نحن أحوج إليها من ألف ألف مقالة أو قصيدة أو مقطوعة مما يكتبون وينظمون ، فهل فعلوا ... هل فكروا ؟ ... لقد دعوناهم إلى أن يفكروا للعصر الحديث بعقول حديثة ، كما ندعوهم اليوم لكى ينظموا للعصر الحديث على غير طريقة المهلهل منذ ألفين من السنين ، فهل استجابوا لصوت العصر الجديد ؟ لقد شكونا إليهم عدم

جامع احمد ابن طولون

[حديث ألقى فى نادى النجادة فى ليلة القدر]

للأســتاذ أحمد رمزى بك

قنصل مصر فى سوريا ولبنان

أيها الحفل الكريم

أشكر لكم دعوتكم إياى ، وأقدر عواطفكم نحوى . لقد اعتاد الناس والقراء أن يقدموا لأنفسهم بكلمة أولية يجعلونها كمدخل إلى الموضوع الذى سيكون محل حديثهم وسمرهم ، وإنى لا أملك نفسى دفعَ هذه العادة الطيبة المستملحة بل سأخضع لها فأقول ، بأنى لم أستطع أن أختار موضوع حديث الليلة حتى أول أمس . فقد كنت مأخوذاً بين عدة واجبات وأمور لم يكن لى بد من أن تأخذ وقتى وتفكيرى

والآن وقد خلوت لنفسى أعود إليكم ، وقلبى مطمئن من ناحيتكم لأنى واثق من أنكم ستولوننى الكثير من التسامح فما أنا إلا فرد منكم وأنتم أيها السادة إخوان بل رفقاء لى ، فلا تنتظروا المعجز من الكلام ، ولا تطلبوا منى ما هو فوق المتناول

فما أنا إلا واحد من هذه الجماعة يريد أن يتحدث حديثاً يفيدنى هذه الليلة المباركة الميمونة أعادها الله عليكم ، وقد تحققت الآمال التى نصبو إليها جميعاً وأشرقت على العالم بأكمله شمس يوم الحرية والعدالة والديموقراطية الصحيحة

إننى مؤمن واثق بأن الأيام التى وُعدنا بها وخطتها يد العناية فى سجل القدر قد أصبحت حقيقة آتية لا ريب فيها ، وحينما يأتى يوم النصر وتتحقق آمال الشعوب الحرة سنهتف جميعاً : الحمد لله الذى صدق وعده ...

* * *

موضوع حديث الليلة قد نأخذه كموضوع واحد مكون من ثلاثة أشياء أو ثلاثة مواضيع تجمع بينها صلة الصلات . أما الفكرة الأولى التى تسيطر على فهمى تاريخ مسجد من مساجد الله هو مسجد احمد بن طولون . فنحن فى مصر قد أولع تاريخنا بإنشاء المساجد حتى أصبحت فى عاصمتنا تعد بالمئات وهى لنا تراث للفن العربى فى مختلف أدواره . ولقد اتجهت منذ

مشاركتهم فى رفع المستوى المسرحى والسينمائى المصرى ؛ هذا المستوى الذى ينحط برواياته وشعبذاته ويجعلنا ضحكة الدنيا وسخرية العالم ، فهل نزلوا إلى الميدان ؟

ولقد سمعت كذلك من أحد المتصلين بهؤلاء الشيوخ أن الشاعر إنمــا ينبغى أن يكون غنائياً فحسب ، لأن كل نظم غير غنائى هو نظم مصنوع فحسب ، وكل نظم مصنوع ، درامى أو نظم ملاحم أو Ballad قصص أو Romance ، لا يمكن أن يكون صادراً عن روح شاعرة تحسه وتنفعل به ... وهــذه فى رأيى نظرة ضيقة أو حجة يراد بها الجدل الفارغ والدفاع الذى لا يستقيم لصاحبه . وإلا فأين تذهب تلك الصور البارعة التى تسلب المشاعر وتسحر القلوب من صور الإلياذة والأوديسة والأنيادة والكوميديا الإلهية والفردوس المفقود ... ؟ ثم أين تذهب أشعار تاسو وأريوستو ودى ڤيجا وسرڤنتس وراسين وكورنى القصصية الرائعة ؟ ... أم أين تذهب المشاهد الساحرة المحشودة فى هملت والأمير جون وعطيل ومكبث والملك لير وروميو وجولييت وتاجر البندقية وفاوست وتيمورلنك وغيرها وغيرها مما لا يكاد يستقصيه حصر ولا يقع تحت عدد ؟

كم كان يودى أن أعرك أذن الشاعر الشيخ الذى أرسل هذا الهراء ، ثم أصرخ فيها بأعلى أصوات هومر وڤرچيل ودانتى وملتون وشيكسبير ومارلو وشعراء الطليان والأسبان واليونان والألمان ، لكى يعلموا أن الشاعر الذى يغنى لنفسه بقصيدة أو مقطوعة من بضعة أبيات أو من عشرين أو ثلاثين بيتاً هو شاعر أنانى كسول ... أما الشاعر الذى يعد آلام الناس من آلامه ومشاعرهم من مشاعره وقضايا قلوبهم هى قضايا قلبه ، والدموع التى تنذرف من مآقيهم كأنها تنذرف من مآقيه ... هذا الشاعر الذى يستجيب لأحزان الناس فيرددها قصة أو ملحمة أو درامة ، إنما هو الشاعر الحق الجدير بالبقاء ... هذا الشاعر ... هو الذى أبحث عنه بين شعرائنا الشباب ، ولن أفقد الأمل فى أن أعثر عليه بين شعرائنا الشيوخ .

(يتبع) دريني خشبة

الشعر المرسل والشعر الحر

للأستاذ حسين الغنام

للأستاذ حسين الغنام

قرأت قصيدة الأستاذ الفاضل على أحمد باكثير المنشورة فى عدد مضى من الرسالة ، والتى أسماها شعرا مرسلا حراً ...

وقد جمع الأستاذ الفاضل بهذه التسمية بين الشعر المرسل ، والشعر الحر ، وهما ضربان مختلفان فى الشعر الأوربى ، ويسمى الأول فى الانجليزية Blank Verse ، والثانى Free Verse . ولكن الترجمة الصحيحة لهما هى : نظم مرسل ، ونظم حر ... ومعنى هـذا أنه يجب أن تتوفر الموسيقية فى هذين الضربين من الشعر أو النظم !

ولا يعنى الأستاذ باكثير جمعه بين الضربين فى قصيدة واحدة — كما سماها مجازاً — أن يهمل الموسيقية أو العروض ، وإن لم يتقيد أو يلتزم بحرا واحدا ...

فلقد أدهشنى خلو ما سماها قصيدة من أى موسيقية ، وحاولت قراءتها وتنغيمها على كل الوجوه فلم أفلح .

فهذه إذن ليست قصيدة بالمعنى المفهوم لخلوها من الموسيقية ، وهى ليست شعرا مرسلا ، وليست شعرا حرا . والخطأ الثانى هو جمعه بين الضربين فى قطعة واحدة .

أما أصدق وصف لـكلمة الأستاذ باكثير فهو أن يسميها نثرا مشعَّـرا ، أو شعراً منثوراً ، كما يقولون . أما أنها نظم Verse فهذا خطأ .

وإذا أراد نموذجا من الشعر فإنى أرجو من أستاذنا الزيات أن يتفضل بنشر هـذا النموذج لى ، عن الشاعر الأمريكى الفحل لونجفلو ، وهى السطور الأولى من ملحمته المساة (أغنية هياواثا) ، وقد نظمها صاحبها شعراً حراً ، ولـكنى ترجمتها شعراً مرسلا منذ بضع سنوات .

وإنك لواجد فى هذا النظم موسيقية ، لأنها من أول الشروط فيه . وقد أخطأ الشعراء فى عدم فهم هـذا الضرب ، فكان ما ينظمون منه — حتى مع التزامهم الموسيقا — متنافراً فى البحور غير منسجمة مع بعضها . ومن أولى خصائص هذا الضرب موسيقيته أولا ، ثم ائتلاف هذه الموسيقا فى بحور متقاربة ليجعل منها تجانساً وتناسقاً فنياً Harmony .

وإليك الأبيات الأولى من ملحمة لونجفلو ، كما ترجمتها شعراً مرسلا من أوزان متقاربة لا تحس فيها بتنافر أو اصطدام ، وهذه أولى خصائص ذلك النظم :

(نواواها) المغنى العظيم

— ١ —

لعلك سائلى من أين هاتيك الأقاصيص ؟
ومن أى المصادر جئت بالأخبار ترويها
وإن لها لرائحة من الغابات منبعثه
وإن بها ندى الأعشاب فى المرجات منبثه
ندى رطب إن التمعا
بضوء الشمس أو سطعا
وإن لها دخاناً جاء م الأكواخ مرتفعا
وإن لها خرير الماء فى الأنهار مندفعا

— ٢ —

فإما قلت لى من أين هاتيك الأقاصيص ؟
فهاك جواب أنبائى من الملموس أحكيها :
من الغابات والروضات جئت بكل أخبارى
وليس السامع المروى مثل الناظر السارى
فمن غاب ومن سهل
ومن نهر ومن تل
ومن أرض يعيش بها قبائل أهل (أوجيبو)
و (داكوتاة) فى أرض حلت للشاة والذيب
ومن جبل ومستنقع
وأرض ثم لم تزرع

ومنبسط من الأرض
هنالك كل ما فيه — على بداوته — يُرضى
هنالك (مالكُ الحزونُ) يحيا عيشة الزهد
(شَـشَـهِـشْـتَجاهُ) كما يدعوه بعض قبائل الهند
يعيش هناك يقتات السِّمار الفجَّ والقصبا
فلا عنباً وفاكهة ولا نبتاً ولا حبا
ومن شفَـتَيْ (نواداها)
أغانٍ ... كان غناها
وأعظِم بالذى غنى
مغنيهم إذا افتنّنا
سأرويها كما غنى
فما زال الصدى المسحور حسناً يطَّبى سمعى
ويعذُب وقعُه فيه — وما أحلاه من وقع !

— ٣ —

وإما عدتَ تسألنى سؤالا عن « نواداها »
ومن أى الموارد جاء بالألحان فتانه
فألقاها وغناها
فرد الطير ولحانه
أغانٍ من بداوات ولكن لحنُها يُصبى
فمن أطيار غابات تلوذ بصوتها العذب
على أعشاشها العلياء فى أطراف أشجار
وحسبك لحن أطيار
ومن أكواخ « كلب الماء » تحت الماء مختفياً
ومن آثار ثيران أوابد — كان مقتفيا
وعش النسر فوق شواهق الجلمود ممتنعاً
وغير النسر لم يمسسه مهما طال وارتفعا

— ٤ —

وفى واد جميل ساكن رقت حواشيه
وفوق الجدول الساجى أقام على حوافيه
« نواداها » بقرب القرية الهندية الصغرى
« نواداها » الذى غنى
وعنها لقن الفنا
وفوق المرج مخضرًّا
وبين مزارع الحنطه
فتحسب ذلك البُرَّا
تلألأ — عسجداً حرَّا
وفوق الأرض منبسطه
وعن قرب من الغيطان قامت غابة كبرى
وأحراج الصنوبر وهى كالأطيار غريده
تراها ثَمّ ممدوده
وعند الصيف تبصرها إذا ما رُدت خضراء
وفى وقت الشتاء تحول من خضراء — بيضاء
وفى الحالين تبصرها
إذا ما رحت تخبرها
تنهد قلبها آناً وآناً بالهوى غنى
وما أحلاه إن غنى ، وأوجعه إذا أنَّا
وهذا الجدول الرقراق فى الوادى قد انسابا
وفى جنباته سالا
وراح يتيه سلسالا
وعاد جداولا كُثرا
تشق السهل والأعشاب والأحراج والغابا
تراها فى الربيع تخر بالأمواج صفَّاقه
وتبصرها إذا ما كنت يوماً تقتفى الأثرا
فتافهها أوان الصيف إذ تنساب رقراقه
بأشجار من الحور الجميل مهفهفاً قاما
وإبان الخريف ترى الضباب هناك قد غاما
وإبان الشتاء يند خيط أسود داكن
يفرّع منه — قاتمةً — خيوطاً غُبّراً دكنا
بجانب كل ذلك عاش « ناواداه » — من غنى
بوادٍ أخضر ساكن

— ٥ —

وغنى عن « هياواثا »

وغنى من « هياواثا »

أغانى عن ولادته العجيبة ثم تكوينه

وكيف صلاته قامت وكيف صيامه كانا ؟

وكيف حياته كانت من الآلام ألوانا

وكم كدح الشقى لكى يكون لأهله قدوه

ورائدهم إلى النجح

فإن النجح فى الكدح

— ٦ —

ألا يا من تحبون الطبيعة وهى مزدانه

وشمس المرج ساطعةً وظل الغاب ممدودا

وصوت الريح فى الأغصان تخطر وهى نشوانه

وهمس الريح مردودا

إذا حفت على الشجر

ألا يا من تهيمون بشؤبوب من المطر

يشحُّ كدافق النهر

وعاصفة من الثلج

على الآكام والمرج

ودفع الماء فى الأنهار ينفذ من حواجزها

وصوت الرعد فى قنن الجبال وفى مفاوزها

إذا أصداؤهن عوت

تخال نسورها دوَّت

ألوفاً ما لها عدُّ

وحسبك أنه رعد

تعالوا واسمعوا منى أحدثكم أحاذيثا

وأغنية أغنيها كما غنى « هياويثا ! »

حسين الغنام

١ـ الشعر المرسل والشعر الحر

للأســتاذ دريني خشبة

[إلى الأستاذين الشاعرين ، أبي حديد وبا كثير من رواد التجديد في الشعر العربي ، أهدي هذه الفصول]

الشعر المرسل هو الشعر الذي لا قافية له ، واسمه بالإنجليزية Blank Verse

والشعر الحر هو الشعر الذي لا يتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد ، فقد يتركب البيت فيه من تفعيلة واحدة ، وقد يكون تفعيلتين ، وقد تصل تفعيلاته إلى ثمان أو عشر أو اثنتي عشرة ، وذلك في القصيدة الواحدة . والشعر غير مقيد في أبياتها بعدد من التفعيلات يتمها في كل بيت ، بل هو يرسل نفسه على سجيتها ، فتارة يقول تفعيلة واحدة يودعها إحدى خوالجه ، وتارة يقول خمس تفعيلات تعبر عن خالجة أخرى ، وطوراً تصل التفعيلات إلى ثمان أو أكثر أو أقل ، حتى تتم القصيدة أو الملحمة ، وهذا هو ال Free Verve ويتفق الشعر الحر والشعر المرسل في التحرر من القافية ، وهما في ذلك يختلفان عن الشعر الغنائي الذي لا تتم موسيقاه إلا بها

ولا يتقيد الشعر الحر بالأوزان العروضية الرسمية ، فللشاعر أن يبتكر أوزاناً جديدة إن استطاع ؛ وقد غلا شعراء الشعر الحر في ذلك حتى لا تلتفت إلا الأذن الموسيقية وحدها إلى (غنائهم المكتوب) كما يعبر مؤرخو الآداب الأوربية

وكان أول ظهور الشعر المرسل في إيطاليا في أوائل القرن السادس عشر ، حينما كتب به الشاعر ترسّينو Trissino مأساته سوفونسْبَا Sofonisba وذلك سنة ١٥١٥ ، ولا يعرف تاريخ الآداب العالمية شعراً مرسلاً أقدم من هذه المأساة . وقد أنشأ الشاعر جيوڤاني روشلاي Giovanni Rucellai (١٤٧٥ ـ ١٥٢٥) منظومته (النحل) بعد ذلك ، وهو الذي أطلق على هذا اللون من ألوان الشعر اسم (الشعر المرسل) Versi Sciolti أو Blank Verse كما سماه الإنجليز

وما كاد هـذا النوع من الشعر يظهر في إيطاليا حتى قابله النقاد والمتأدبون بأعنف صنوف السخرية والاستهزاء ... وكانت أخف صفات التحقير من شأنه هي : غث ... كلام فارغ ... هراء ... هـذا عبث ... ذلك إجرام في حق الشعر الإيطالي ... لا شك في أن ترسينو يهذي ... إلى آخر تلك السلسلة الصارمة من ألفاظ الهجاء ...

إلا أن ترسينو ما فتيء يلح على مزاج أمته ويغازل ذوقها حتى استجابت له ، وحتى أقبلت على مآسيه تستخفها وتسيغها ، ثم تنسى بها المآسي المنظومة بالشعر الغنائي المُقَفَّى وتنسخها نسخاً

ثم نظم بالشعر المرسل فحول الشعراء الإيطاليون بعد ذلك ، وفي مقدمتهم أريوستو Ariosto الذي نظم به ملاهيه الرائعة كلها ، وتاسو Tasso وجواريني وغيرهم

وقبل وفاة ترسينو بقليل ، انتقل الشعر المرسل إلى انجلترا ، وذلك في أواخر عهـد هنري الثامن ، حينما ترجم هنري هوارد H. Howard جزءين من إنيادة ڤرجيل إلى الإنجليزية بهـذا الشعر[1]

ثم استعمل الشاعران ساكفيل ونورتون الشعر المرسل لأول مرة في الدرامة الإنجليزية حينما ألفا درامتهما المشهورة (جوربودك Gorboduc) التي لخصناها للقراء في فصولنا السابقة عن نشأة الدرامة الإنجليزية . ولم يكد ينتهي القرن السادس عشر حتى كان الشعر المرسل يستعمل استعمالا عالياً واسع النطاق ـ إلا في العالم العربي طبعاً ! ـ في جميع الأغراض المسرحية ، وذلك بعد أن لقي في كل دولة من الدول الأوربية نفس ما لقيه في إيطاليا من السخرية والاستهزاء ... إذ ناهضه النقاد الإنجليز مناهضة قاسية ، ومع ذلك فقد هيأ الله له فيها شاعراً شابا فخم الديباجة حسن السبك مشرق البيان نقي الأسلوب ، لا يلتوي ولا يُغمض ، ولا يتعمل ولا يُغرب ، فاستطاع أن يكبح جماح النقاد ، وأن يرغمهم على احترام الشعر المرسل . . . ذلك هو مارلو العظيم الذي ألمنا إلى جهوده الأدبية

(١) في بعض المصادر أن سري Surrey هو الذي قبس هـذا اللون من ألوان الشعر عن الايطاليين

فى كلماتنا السالفة ؛ مارلو صاحب القريض الفريد أو أل : Mighty Line كما دعاه النقاد الساخرون أنفسهم فيما بعد

ثم تهيأ للشعر المرسل شيكسبير الخالد ، وذلك عندما أشرفت حياة مارلو على نهايتها ، فقد نظم (سيدا ڤيرونا) : The Pwo Gentlemen of Verona ، ثم أردفها بروائعه المسرحية التى التى بهر بها الدنيا جميعاً حيث تجلت فيها مزاياه التى أكسبت اللغة الإنجليزية والأدب الإنجليزى والشعر الإنجليزى ذلك التفوق الذى سوف يخلد على وجه الزمان . أما هذه المزايا فأهمها الـكمال fiuness والمرونة Suppleness والتنوع Variety ، أضف إلى ذلك الموسيقا التى لا تعرف القلق ، ولا يعتريها النشوز أو (النشاز) بمعناها الاصطلاحى ؛ تلك الموسيقا التى لا غناء لأى نوع من أنواع الشعر عنها ، لأنهـا روح الشعر ونضرته وجماله فى الأذن وفى القلب معاً . . . ثم أضف إلى ذلك أيضاً افتنان شيكسبير وتمـكنه من اللغة ، وبصره بألفاظها ، وذوقه الرفيع النقاد الذى كان أقدر الأذواق على تنخل هـذه الألفاظ وتخيرها فى غير التواء أو تقعر . هـذا إلى خيال خصب وبيان متدفق ومقدرة فائقة على التنقل ، وإلمام عجيب بالأصول المسرحية التى تنبع أول ما تنبع من البديهة العبقرية قبل أن ترتـكز إلى مواضعات علمية

وقد لا يسر القارىء ، بل ربما يضايقه جد المضايقة أن نخوض به فى شىء من معميات العروض الإنجليزى ، ذلك العروض السهل البسيط الذى لا يصح أن نقيسه إلى عروض الشعر العربى ، ذلك العروض الصعب المعقد ، إلا على الشعراء .

وبحسبنا هنا أن نذكر أن العروض الإنجليزى ، بل كل أنواع العروض فى اللغات الأوربية ، إنمـا أساسها التفعيلة The Foot وليس أساسها الأبحر كما فى العروض العربى

وبحسبنا أيضاً أن نذكر أنهم حينما يبدأون الـكلام عن العروض الإنجليزى ، أو عروض أية لغة أوروبية ، يقولون إن أشهر التفعيلات عندهم أربع[1] ... أربع فقط ، فى حين أن التفعيلات التى تتركب منها بحور العروض العربى كثيرة لا حصر لها ؛ فمنها مستفعلن ومتفاعلن وفاعلن ومفاعلن وفاعلاتن وفعلن وفعولن ومفاعيلن ومفاعلتن ... إلى آخر هذا الثبت الطويل الذى ليس فيه شهير وغير شهير ، والذى يمد الشعر العربى بموسيقا لا نظير لها فى أى من عروض أية لغة من لغات العالم من حيث الدقة فى ضبط الميزان والمحافظة على النغم ؛ فلدينا ستة عشر بحراً غير مجزوءاتها ومشطوراتها كل منه له موسيقاه ورقته وعذوبته . ونستطيع أن نجعل هذه الستة عشر بحراً ألفاً وألفين إذا أردنا ذلك ، وهذا بتأليف نغم أساسه بعض التفعيلات التى اتفق عليها عروضيو العرب بحيث تتم لنا بحور جديدة موسيقية إن كان لا بد أن نزيد فى عدد البحور الموجودة عندنا

ولسنا الآن بسبيل الموازنة بين العروض العربى وألوان العروض الأوربى ، ولهذا نعود إلى العروض الإنجليزى فنقول : إن نقاد الشعر من الإنجليز يقررون أن اللغة الإنجليزية تجرى سهلة لينة طيِّعة حينما تنظم شعراً فى البحر الأيامى Iambic Metre (أنظر الحاشية بأسفل الصفحة) وهو ذلك البحر الذى يتكون من خمسة تفعيلات إيامبية ــ وقد اختار الشعراء هذا البحر لنظم الملاحم والدرامات لأنه متوسط الطول فهو يتألف من عشرة مقاطع (٥ تفعيلات × مقطعين) ؛ وقد فضلوه على البحور القصيرة التى تتألف من ثمانية مقاطع مثلاً لأنها تـكون قصيرة النفس ولا تنهض بأعباء الحوار فى الدرامة ، ثم هي لا تسعف الشاعر فى أداء المعانى الطويلة فى الملحمة ؛ وكذلك فضلوه على الأبحر التى تتألف من اثنى عشر مقطعاً وعللوا ذلك بحاجة تلك الأبحر إلى القافية لتتم الموسيقا ويستقيم النغم ويسلم الميزان

(١) وأولها وأهمها الـ Spondee وتتألف من مقطعين ممدودين كقولك ما ذا وعوجوا وباعوا fate ؛ وثانيها الـ dacty وتتألف من ثلاثة مقاطع أولها طويل والآخران قصيران مثل Mer-ri-ly أو قولك جاهد-وقوتل — ومن الـ Spondee والـ dacty يتكون بحر = مزدوج من عروض الشعر الانجليزى . وثالثها الـ Iambus أو الـ Iamb وتتكون من مقطعين أولهما قصير والثانى طويل مثل The bee بحذف أداة التعريف The وفى العربية مثل طويل وزبون — ورابعها الـ Trochee وتتألف من مقطعين أولهما طويل والآخر قصير مثل Tripod أو Try-on ، ومن الـ Iamb والـ Trochee يتكون بحر مزدوج آخر ــ وتأتى بعد هذه التفعيلات الأربع اثنتان غير مشهورتين هما الـ Anapest وتتألف من ثلاثة مقاطع : اثنان قصيران وثالث طويل . كقولك As they roar — on the shore وهكذا يتكون من هذه التفعيلة وحدها بحر بذاته. وذلك كما فى الـكامل الذى وحدته متفاعلن والمتقارب الذى وحدته فعولن والمتدارك الذى وحدته فعلن ــ ثم الـ Amphibrach ويتألف من ثلاثة مقاطع قصير وطويل وقصير كما فى amusement ومثل ريعانه وهي وحدة بذاته أيضاً

وقد أثار الشاعر الأمريكي لنجفلو Longfellow على هـذا التقليد ، فنظم قصته البديعة Evangeline من أطول بحر عرفه العروض الإنجليزي (ستة عشر مقطعاً !) ، كما أنشأ منظومته الطويلة الجميلة Hiawatha من أقصر بحور هذا العروض (ثمانية مقاطع فقط !)

وقد نجح لنجفلو في إڤانجلين نجاحاً عظيما . ولن أنسى قط تلك الدموع التي ذرفتها بعد قراءة تلك المأساة الغرامية الباكية المليئة بالعواطف الجياشة والخيال الخصب والوصف الشائق الأخاذ

أما في هيارانا ، فقد فشل الشاعر العظيم وانحط عن الأفق السامي الذي ارتفع إليه في درته السالفة . على أنني أحسب أن تفاهة الموضوع هي التي ذهبت بروعة القصة ، وليس البحر القصير الذي يشبه المتدارك في العروض العربي ، وللمتدارك موسيقاه الحلوة التي لا تنسى ومنه

« اشتدى أزمة تنفرجى » و « يا ليل الصب متى غده »

ويفضل بعض الشعراء البحر الأسكندري The Alexandrine نسبة إلى الإسكندر الأكبر والقصائد التي نظمت فيه من هذا البحر . ويؤثر شعراء المأساة الفرنسيون النظم من هذا البحر إطلاقاً وهو يتكون من اثنى عشر مقطعاً (ست تفعيلات إيامبية مقطعين)

ولم يزل الشعر المرسل يتأرجح بعد شيكسبير بين العلو والسفل حتى جاء ملتون العظيم فنظم به طرفته الخالدة (الفردوس المفقود) التي وصف فيها الحرب بين عيسى (الخير) وبين الشيطان (الشر) ، وكيف تم الفوز للمسيح آخر الأمر ... تلك الطرفة التي بلغ فيها الشعر المرسل قمة الإجادة ... ومن العجب أن يفشل ملتون في منظومته التالية (الفردوس المعاد) في المحافظة على ديباجته التي بلغها في الفردوس المفقود ، ولعل للسن حكمه في هذا الأنتكاس

ومما يؤثر أن ملتون استطاع أن يتجنب كثيراً من العلل التي كان يتورط فيها شعراء عصر إليزابث أو التي لم يكونوا يرون غضاضة في وجودها في أشعارهم ، وقد أبت على ملتون بصيرته النقادة أن يقع فيما وقع فيه أسلافه ، أو أن يبيح لنفسه تلك الضرورات الشعرية السخيفة التي لا يلجأ إليها إلا كل شاعر لم تنضج شاعريته بعد

ثم ركد الشعر المرسل مرة أخرى بعد ملتون حتى عاد إليه شبابه — بعد النهضة — وذلك على أيدي أتواي Otway ولى Lee ودريدن Dryden

واستعمله في القرن الثامن عشر شعراء عظماء فأتوا فيه بالمعجز والمطرب ، ومن هؤلاء طومسون ويَنج

ثم استعمله الشعراء المحدثون (شعراء القرن التاسع عشر) أمثال بيرون وشلي وسوينبرن وكيتس وتنيسون ، وإن لم يستحدثوا فيه شيئاً جديداً ، إلا أنهم نظموا فيه الغرر المشجية وأمدوا الأدب الإنجليزي بثروة لن تبيد

وقد فهمت من حديث لي مع بعض الأدباء المصريين أنهم يعتقدون أن الشعر المرسل قد انتهى زمنه ، وهذا رأي خاطيء ، فقد نظم به رديار كپلنج نصف إنتاجه تقريباً كما نظم به برنردشو درامته العظيمة Cashel Byrone's Profession التي أعدها للمسرح عن قصته التي تحمل هذا الاسم ، والتي اعترف هو نفسه بأنه إنما لجأ إلى نظمها بالشعر المرسل لأنه أيسر عليه وأسهل من النثر !

وسنعرض في مقال آخر إن شاء الله لشعراء العصر الحاضر الذين لا يزالون يستعملون الشعر المرسل في تأليف قصصهم المنظومة ودراماتهم . وسنرى ما كان يلقاه پينرو Sir Arthur Pinero المتوفى سنة ١٩٣٤ والذي أتى في الدرامة المنظومة بما يضارع ما جاء به شيكسبير إن لم يتفوق عليه أحياناً من عنت نقاد الأدب الإنجليزي الحديث وسخفهم

أما الشعر الحر فلم يقرر المؤرخون على وجه التحقيق متى بدىء استعماله ، ولم يهتدوا إلى مبتكره الأول . وقد حاول ملتون في منظومته عن شمشون Samson Agonistes محاولة بارعة في الشعر الحر ، كما شاع استعماله بين الشعراء الفرنسيين . وقد نظم به لافونتين في القرن الثامن عشر ، ولكن على قواعد العروض اليوناني ، وكذلك استعمله ماثيو أرنولد كثيراً فأجاد هذا ، وقد تفنن الشعراء في ابتكار الأوزان الجديدة لهـذا الضرب من ضروب الشعر فأتوا فيه بالأعاجيب . . . على أنه لم

المشكلات

٩ـ اللغـــة العربية

للأســتاذ محمد عرفة

لماذا أخفقنا فى تعليمها ؟ — كيف نعلمها ؟

لقد فاتحت كثيراً من رجال التربية والتعليم فى مصر ممن يهتمون باللغة العربية فى هـذا الأسلوب الجديد فى تعليم اللغة ، فـكانوا جميعاً يلقوننى بشبهة واحدة قد اتفق الجميع عليها ، وكأنهم تواطأوا على إيرادها ، أوردها من لا أحصى ممن يهتمون بشئون التعليم فى مصر ، ومن قبل ذلك أوردتها فيما بينى وبين نفسى

وهذا دليل على قوتها ، وقرب تناولها ؛ فإن استطعت حلها فقد ذللت عقبة كأداء فى سبيل الإصلاح المنشود

يقولون جميعاً : مما يعوق ملـكة تـكوين اللغة العربية عندنا أن اللغة العامية سبقت إلينا فتـكونت ملـكتها فينـا ، واللغة العامية تحريف للغة العربية وخطأ فيهـا ، فإذا تـكونت فينا ملـكة اللغة العامية فهذا معناه تـكون ملـكة الخطأ فى اللغه العربية ، وإذا سبق الخطأ وصار ملـكة ثبت ورسخ ، فإذا أريد بعد ذلك إصلاحه وصيرورة هذا الإصلاح ملـكة تعذر واستحال

ومما يزيد الأمر تعذراً واستحالة أننا لا نزال نسمع من والدينا وإخواننا وأهلينا ومخالطينا وأصدقائنا اللغة العامية ، يتـكلمون بها ونـكلمهم ، ونتفاهم بها ونتساجل ، فهى لغة البيت ولغة الشارع ولغة المدرسة ولغة الأغانى ولغة التمثيل ولغة الخيالة ولغة بعض المجلات ، أينما توجهنا وجدناها ، وحيثما أصغينا سمعناها ، وهـذا معناه أن الخطأ واللحن فى اللغة العربية سبق فصار ملـكة ، وأنه لا يزال يتردد على أسماعنا ونردده فيزداد رسوخاً ، حتى يختلط بلحمنا ودمنا ، فمهما فعلنا للتخلص من ملـكة اللحن والخطأ لم يفدنا ، وكلما هربنا من هذه الملـكة لحقتنا ؛ فأين النجاء وأين المهرب ؟ وهى قد سبقت فاستحكمت فينا ، ثم أخذت تلاحقنا وتسابقنا وتتغلب علينا وتقهرنا . ولعل هذا هو الذى دعا العلماء الأقدمين إلى أن ييأسوا من تـكوين ملـكة العربية الصحيحة ، فاكتفوا بالقواعد والقوانين التى تضبط أمرها مع التنبيه والمعالجة ، ولم يسموا إلى ملـكتها التى تعطى التعبير بها دون قصد ولا تنبه ولا تـكلف ولا علاج

وإنى أقول فى جواب هذه الشبهة أن ذلك يبين عسر اكتساب ملـكة العربية لا تعذره ، والمشقة لا الاستحالة ؛ فإنه لو استحال تـكوين ملـكة العربية مع سبق ملـكة العامية لما وقع لأحد ، وكيف وقد وقع للـكثير من رجال اللغة والأدب ؟ حقاً إن هذا دليل على التعسر لا على التعذر بدليل أننا نجد خلافه من نفوسنا وخلطائنا ؛ فـكثير منا قد سبقت إليه فى صباه ملـكة العامية ، ثم عنى بكسب ملـكة اللغة العربية بالحفظ والمرانة فاكتسبها ، ولم تمنعه الملـكة السابقة أن يكتسب الملـكة اللاحقة ؛ بل إنى لأزعم أنه لا يكتب الـكتاب ، ولا يشعر الشعراء ، ولا يخطب الخطباء باللغة العربية إلا بفضل الملـكة التى اكتسبوها من القراءة والحفظ والاعتياد والتى قاومت ملـكات العامية فى نفوسهم فغلبتها وظهرت عليها لا بفضل القواعد وحدها

لقد قام الدليل على أن لا سبيل إلى اكتساب اللغة إلا هذا السبيل وهو أن اللغة ملـكة والملـكة لا تـكتسب إلا بالتكرار ، فإذا تعين هذا السبيل بالدليل فلا معنى لتصيد الشبه من هنا ومن هنا للهروب مما أوجبه الدليل وعينته الحجة . وهل توقفت المدارس الأجنبية عن تعليم تلاميذها لغة غير لغتهم بطريق الحفظ والحديث بحجة أن لغتهم صارت ملـكة فيهم فلا يمكن أن يكتسبوا ملـكة لغة أخرى . الواقع أن من الناس من يجيد لغات كثيرة وكلها ملـكات فيه ، وقد اكتسبها بطريق المحادثة

ينتشر انتشاراً عالياً إلا قبيل الحرب الـكبرى (الماضية) ؛ وتسمى الشعراء الذين آثروه واستعملوه بكثرة باسم The Imagists أى الذين يصورون صور الأشياء بالشعر الحر كما يصور الفنان صورها فى ذهنه بألوان من نور ، ومن هؤلاء عزرا بوند Pound وفلنت Flint ولوول Lowell و د . هـ لورنس الشاعر والـكاتب الروائى الماجن وريتشارد ألدنجتون ، ونرجو أن نوفق للـكتابة عن مذهبهم الشعرى بتوسع قريباً

(يتبع) دريني خشبة

الشعر المرسل والشعر الحر

حسين الغنام

قرأت قصيدة الأستاذ الفاضل علي أحمد باكثير المنشورة في عدد مضى من الرسالة، والتي أسماها شعراً مرسلاً حراً . . .

وقد جمع الأستاذ الفاضل بهذه التسمية بين الشعر المرسل، والشعر الحر، وهما ضربان مختلفان في الشعر الأوربي، ويسمى الأول في الانكليزية Blanke Verse، والثاني Free Verse. ولكن الترجمة الصحيحة لهما هي: نظم مرسل، ونظم حر. . . ومعنى هذا أنه يجب أن تتوفر الموسيقية في هذين الضربين من الشعر أو النظم!

ولا يعفي الأستاذ باكثير جمعه بين الضربين في قصيدة واحدة - كما سماها مجازاً - أن يهمل الموسيقية أو العروض، وإن لم يتقيد أو يلتزم بحراً واحداً . . .

فلقد أدهشني خلو ما سماها قصيدة من أي موسيقية، وحاولت قراءتها وتنغيمها على كل الوجوه فلم أفلح.

فهذه إذن ليست قصيدة بالمعنى المفهوم لخلوها من الموسيقية، وهي ليست شعراً مرسلاً، وليست شعراً حراً. والخطأ الثاني هو جمعه بين الضربين في قطعة واحدة.

أما أصدق وصف لكلمة الأستاذ باكثير فهو أن يسميها نثراً مشعراً، أو شعراً منثوراً، كما يقولون. أما أنها نظم Verse فهذا خطأ . .

وإذا أراد نموذجاً من الشعر فإني أرجو من أستاذنا الزيات أن يتفضل بنشر هذا النموذج لي، عن الشاعر الأمريكي الفحل لونجفلو، وهي السطور الأولى من ملحمته المسماة (أغنية هياواثا)، وقد نظمها صاحبها شعراً حراً، ولكني ترجمتها شعراً مرسلاً منذ بضع سنوات.

وإنك لواجد في هذا النظم موسيقية، لأنها من أول الشروط فيه، وقد أخطأ الشعراء في عدم فهم هذا الضرب، فكان ما ينظمون منه - حتى مع التزامهم الموسيقا - متنافراً في البحور غير منسجمة مع بعضها.

ومن أولى خصائص هذا الضرب موسيقيته أولاً، ثم ائتلاف هذه الموسيقا في بحور متقاربة لتجعل منها تجانساً وتناسقاً فنياً Harmony.

وإليك الأبيات الأولى من ملحمة لونجفلو، كما ترجمتها شعراً مرسلاً من أوزان متقاربة لاتحس فيها بتنافر أو اصطدام، وهذه أولى خصائص ذلك النظم:

(نواداها) المغني العظيم

-١-

لعلك سائلي من أين هاتيك الأقاصيص؟
ومن أي المصادر جئت بالأخبار ترويها
وإن لها لرائحة من الغابات منبعثة
وإن بها ندى الأعشاب في المرجات منبثة
ندى رطب إن التمعا
بضوء الشمس أو سطعا
وإن لها دخاناً جاء م الأكواخ مرتفعا
وإن لها خرير الماء في الأنهار مندفعا

-٢-

فإما قلت لي من أين هاتيك الأقاصيص؟
فهاك جواب أنبائي من الملموس أحكيها:
من الغابات والروضات حثت بكل أخباري
وليس السامع المروي مثل الناظر الساري
ومن حائل ومن سهل
ومن نهر ومن تلِ
ومن أرض يعيش بها قبائل أهل (أوجيب)
و(داكوتاة) في أرض حلت للشاة والذيب
ومن جبل ومستنقع
وأرض ثم لم تزرع
ومنبسط من الأرض
هنالك كل ما فيه – على بداوته – يُرضي
هنالك (مالكٌ المحزونُ) يحيا عيشة الزهد
(شنشهشجاهُ) كما يدعوه بعض قبائل الهند
يعيش هناك يقتات الشّمار الفجَّ والقصبا
فلا عنباً وفاكهة ولا نبتاً ولا حبا
ومن شفتيْ (نواداها)
أغانٍ . . . كان غناها

وأعظم بالذي غنى
مغنيهم إذا افتّنا
ساروبها كما غنى
فما زال الصدى المسحور حسناً يطبّي سمعي
ويعذُب وقعُه فيه – وما أحلاه من وقع!

-٣-

وإما عدتَ تسألني سؤالا عن (نواداها)
ومن أي الموارد جاء بالألحان فتانه
فألقاها وغناها
فرد الطير ولهانه
أغان من بداوات ولكن لحنُها يُصبي
فمن أطيار غابات تلوذ بصوتها العذب
على أعشاشها العلياء في أطراف أشجار
وحسبك لحن أطيار
ومن أكواخ «كلب الماء» تحت الماء مختفياً
ومن آثار ثيران أوابد – كان مقتفيا
وعش النسر فوق شواهق الجلمود ممتنعاً
وغير النسر لم يمسسه مهما طال وارتفعا

-٤-

وفي واد جميل ساكن رفت حواشيه
وفوق الجدول الساجي أقام على حوافيه
«نواداها» بقرب القرية الهندية الصغرى
«نواداها» الذي غنى
وعنها لقن الفنا
وفوق المرج مخضراً
وبين مزارع الحنطة
فتحسب ذلك البُرَّا
تلألأ – عسجداً حراً
وفوق الأرض منبسطه

وعن قرب من الغيطان قامت غابة كبرى
وأحراج الصنوبر وهي كالأطيار غريده
تراها ثم ممدوده
وعند الصيف تبصرها إذا ما رُدت خضراء
وفي وقت الشتاء تحول من خضراء – بيضاء
وفي الحالين تبصرها
إذا ما رحت تخبرها
تنهد قلبها آناً وآناً بالهوى غنى
وما أحلاه إن غنى ، وأوجعه إذا أنّا
وهذا الجدول الرقراق في الوادي قد انسابا
وفي جنباته سالا
وراح يتيه سلسالا
وعاد جداولا كُثرا
تشق السهل والأعشاب والأحراج والغابا
تراها في الربيع تخر بالأمواج صفّاقه
وتبصرها إذا ما كنت يوماً تقتفي الأثرا
فتلقيها أوان الصيف إذ تنساب رقراقه
بأشجار من الحور الجميل مهفهفاً قاما
وإبان الخريف ترى الضباب هناك قد غاما
وإبان الشتاء يمد خيط أسود داكن
يفرّع منه – قائمةً – خيوطاً غُبْراً دكنا
بجانب كل ذلك عاش «ناواداه» – من غنى
بوادٍ أخضر ساكن
وغنى عن «هياواثا»
وغنى من «هياواثا»
أغاني عن ولادته العجيبة ثم تكوينه
وكيف صلاته قامت وكيف صيامه كانا؟
وكيف حياته كانت من الآلام ألوانا
وكم كدح الشقي لكي يكون لأهله قدوه
ويأخذهم الى النجح
فإن النجح في الكدح

-٦-

ألا يا من تحبون الطبيعة وهي مزدانه

وشمس المرج ساطعةٌ وظل الغاب ممدودا

وصوت الريح في الأغصان تخطر وهي نشوانه

وهمس الريح مردودا

إذا حفت على الشجر

ألا يا من تهيمون بشؤبوب من المطر

يسُحُّ كدافق النهر

وعاصفة من الثلج

على الآكام والمرج

ودفع الماء في الأنهار ينفذ من حواجزها

وصوت الرعد في قنن الجبال وفي مفاوزها

إذا أصداؤهن عوت

تخال نسورها دوَّت

ألوفاً ما لها عدُّ

وحسبك أنه رعد

تعالوا واسمعوا مني أحدثكم أحاديثا

وأغنية أغنيها كما غنى «هياويثا!»

(نشر هذا الرد في مجلة الرسالة، عدد ٦٢٨ ، ١٩٤٥ ، ونعيد نشره لفائدته في تبيان خلفيات النقاش الذي دار آنذاك حول تسمية الشعر الجديد).

٣ ـ الشعر المرســـل
وشعراؤنا الذين حاولوه
للأســتاذ دريني خشبة

بين يدى الآن وأنا أكتب هذه الكلمة بواكير من الشعر المرسل لا بأس بها للشعراء الأساتذة : محمد فريد أبي حديد وعلى أحمد باكثير واحمد زكي أبي شادى وعبد الرحمن شكرى وخليل شيبوب والمرحوم جميل صدقى الزهاوى ، ثم قطعة الآنسة سهير القلماوى (السيدة الدكتورة الآن)

ولما كانت القطع التى نظمها الأستاذ عبد الرحمن شكرى والمرحوم جميل صدقى الزهاوى ، ثم القطعة التى نظمتها الآنسة سهير متشابهة من حيث القصر ، ومن حيث كونها أقرب إلى القصائد منها إلى ماوضع الشعر المرسل من أجله (النظم المسرحى ونظم الملاحم والقصص الكبيرة) فنحن مضطرون إلى صرف النظر عنها الآن ، على أن نعود إليها فى فرصة أخرى ، ونرجو أن نوفق إلى ذلك بعد الفراغ من استعراض آثار الشعراء الأفاضل الباقين ، لأنها أهم ما فى الأدب العربى الحديث من الشعر المرسل .

أما قطعة الأستاذ شيبوب فقد جمع فيها بين ستة أبحر وربما تناولناها فى حينها

فللأستاذ أبى حديد :

١ — مقتل سيدنا عثمان « درامة كاملة »
٢ — خسرو وشيرين «
٣ — ميسون الغجرية « أوبريت كاملة »
٤ — زهراب ورستم « ملحمة نقلها بهذا الشعر عن الشاعر الإنجليزى ماثيو أرنولد »
٥ — بعض المشاهد عن درامات مختلفة لشيكسبير

وللأستاذ باكثير :

١ — السماء أو إخناتون ونفرتيتى « درامة كاملة »
٢ — إبراهيم باشا «
٣ — روميو وجوليت « ترجمة عن شيكسبير »

وللأستاذ الدكتور أبى شادى :

١ — ممنون « أقصوصة منقولة عن ڤولتير »
٢ — ترنيمة أتون « منقولة بالشعر الحر عن العلامة برستد الذى ترجمها عن الهيروغليفية إلى الإنجليزية »
٣ — مملكتى إبليس « شبه ملحمة للدكتور الفاضل »
٤ — كثير من القطع القصيرة الأخرى

الرائد الأول :

لست أدرى أى الرائدين فكر لأول مرة فى موضوع الشعر المرسل فى مصر خاصة وفى العالم العربى عامة ، أهو الأستاذ الشاعر عبد الرحمن شكرى ، أم هو الأستاذ الشاعر محمد فريد أبو حديد ؟ ليكن أيهما شئت ، فالذى يهمنى وأفرح به وأتعصب له هو أنهما أحرزا لمصر قصب السبق فى هذا الميدان الجديد من ميادين النظم ؛ ولن يمنعنى تعصبى للشعراء المصريين من أنى أكون أول المصفقين لشعراء الشعوب العربية العزيزة حينما يظهر من بينهم هذا الشاعر الأصيل المُجَلِّى الذى يبرز فى الميدان ويأتى فى موضوع الشعر المرسل بطرائف وغُرر تبذ طرائف وغرر شعرائنا ، مادام هدفنا هو تجديد الأدب العربى ، وتجديد الشعر العربى بوصف كونه فرعاً من فروع هذا الأدب ، وإخراجه من حدوده الشكلية والموضوعية الضيقة التى وقفت عند النهضة الأندلسية الكبرى

على أننى لا أشك مطلقاً فى أن الأستاذ أبا حديد هو الشاعر

ثم يطمع ذاك المطمع ، ويغضب ويهدد ، ثم يرجع وصاحبه فى ذلك اليوم سالمين

لقد بالغ الصواغون فى تزويق عامر وتلوينه وتشكيله وتكبيره ، والتلوين حائل ، والباطل زائل

٥ — بعث منشئ المقامة الحارث بن عُباد من مرقده ، وأصحبه الوفد ، وقد درج الرجل قبل أن يؤمّر النعمان قومه ويُتمّمله سلطانه بخمسة عشر حولاً كما حقق ذلك المحققون ، فلم يقل الحارث لكسرى : « العرب تعلم أنى أبعث الحرب قدما . . . حتى إذا جاشت نارها . . . جعلت مقادها رمحى وبرقها سيفى ورعدها زئيرى ، فأستمطرها دماً وأترك حماتها (جزر السيوف وكل نسر قشعم) » وجزر السيوف الخ مقتبس من الطويلة المنسوبة إلى عنترة بن شداد وقد استبدلت (السيوف) فى (المقامة) بالسباع . وكانت وفاة الحارث المقتبس قبل وفاة عنترة بثلاثين سنة . وإن كانت تلك الطويلة الميمية إسلامية عمادية فبين الوفاتين دهر طويل . . . (يـ)

٢١ ـ ٢٤

الثائر الأول الذى فكر فى نظم درامة كاملة بالشعر المرسل الذى لا يخضع لسلطان القافية ، فقد نظم درامة « مقتل سيدنا عثمان » سنة ١٩١٨ أى منذ خمس وعشرين سنة ، عندما تخرج فى مدرسة المعلمين العليا ، وعند ما وضعت الحرب الكبرى الأولى أوزارها

وقد نظمها الأستاذ أبو حديد لنفسه كما يقول فى المقدمة ... أو على حد تعبيره هو : « ... لقد كان أبعد شىء من تصورى أن تلك الرواية سوف تقع عليها عين سواى ، فإنى ما كتبتها إلا لكى ألهو بكتابتها ، أو إن شئت قلت إنى لم أكتبها إلا للذة النفسية التى كنت أجدها فى تأليفها ، فلما أن أتممتها كما رسمت وضعتها فى درج مكتبى ، وكنت لا أعيرها بعد ذلك التفاتاً ... »

وقد بقيت الرواية فى هذا الدرج المظلم المكدس بالمسودات عشر سنوات تباعاً ... ولم تر الضوء إلا سنة ١٩٢٧ حينما كان الأستاذ مدرساً بمدرسة الأمير فاروق الثانوية ، فطبعتها المدرسة لحسابها الخاص ومثلتها فرقة التمثيل بها

ونحن يسرنا أن نسجل هذا كله لفائدة تاريخ الأدب العربى الحديث ، وتاريخ الأدب المصرى بنوع خاص

وقبل أن نتناول الدرامة بشىء من التلخيص أو التحليل أو النقد ، نثبت النادرة ، أو الفكاهة الأدبية التاريخية التالية :

عندما فرغ الأستاذ أبو حديد من نظم روايته ، أو كتابتها كما يقول هو ، حملها معه ، وانطلق بها كأنه وقع على لقية ، أو اهتدى إلى الأكسير الذى أضنى كيمائيى العرب ، حتى إذا بلغ جريدة الأهرام ، دخل على الأستاذ الأديب المغفور له صادق عنبر فحدثه حديثهـا ، الذى هو حديث الشعر المرسل ، ثم استأذن الأستاذ فى أن يتلو عليه بعض مناظرها ... ثم انطلق فى هذه التلاوة ، وعنبر عليه رحمة الله مصغ له . منصت إليه ... وقد خيل إلى الأستاذ أبى حديد أن الأديب الكبير غفر الله له ما تقدم من ذنبه - وما تأخر أيضاً - قد أخذ فعلا بجمال هذا اللون الغريب من ألوان الشعر ، واستولى على نفسه سحره ؛ فلما فرغ الشاعر الشاب من تلاوته ، التفت إليه الأديب العتيد وتبسم قائلا : أتدرى يا أبا حديد ؟ إن مصر لم تكسب من هذه الحرب الكبرى غير شيئين ... الشعر المرسل ... والحمى الإسبانيولية ! وكانت الحمى الإسبانية قد تفشت عقب تلك الحرب فى مصر حتى أذاقت أهلها الأمرين !

ولست أدرى لماذا نجوت أنا من براثن تلك الحمى التى أشفيت بسببها على الهلاك إذ ذاك ، ولماذا عشت إلى سنة ١٩٤٣ ، لأدعو من جديد إلى الشعر المرسل ، توأم الحمى الإسبانيولية وصنوها فى نظر المغفور له الأستاذ صادق عنبر ؟!

ترى ... ماذا كان وقع هذا اللقاء فى نفس الأستاذ أبى حديد؟ ولكن لماذا نسأل ؟ ... لقد مضى ينظم من الشعر المرسل الذى يتخلله بعض الشعر المقفى تلك الأوبريت الجميلة الرائعة « ميسون الغجرية » ، والتى طبعها على حسابه هو ، لا على حساب مدرسة كذا أو معهد كذا أو لجنة كذا من لجان التأليف ... ثم مضى يترجم ثم ينظم ملحمة زهراب ورستم التى استأذن القراء فأقول إنى أكاد أحفظ أصلها الإنجليزى عن ظهر قلب لروعة أسلوبها وجمال تسلسلها وبهاء شعرها المرسـل المنظوم بقلم ماثيو أرنولد الشاعر الناقد العظيم ! وقد فرغ أبو حديد من نظمها شعراً مرسلا سوف أعرض نماذج منه فى حينه

ونقف بعد ذلك لحظة . . . لقـد ذكرت فى الثبت الذى وضعته بين أيدى القراء فى صدر هذا المقال للأستاذ أبى حديد ، درامة خسرو وشيرين ، ولست أدرى لماذا صنعت هذا دون أن أستأذن الأستاذ فى ذلك ، إذ أنه نظم الدرامة وأعدها للطبع ... ثم طبعها بالفعل ... وأصدرها دون أن تحمل اسم مؤلفها ! ... إذن لماذا أذيع أنا هذا الاسم دون استئذان ؟ هل صنعت ذلك دون وعى ، أو أنا إنما صنعته خدمة لتاريخ الأدب المصرى الحديث؟

ثم نتساءل بعد هذا لماذا لم يثبت الأستاذ أبو حديد اسمه على روايته ؟ قد نجد من ذلك الذى نقتطفه من المقدمة جواب هـذا السؤال : « . . . وأما إذا أنت صبرت أيهـا القارىء ، فقرأت سطران أو سطرين أو ثلاثة من هذا المطبوع ثم قذفت به حيث أردت ، لم تكن فى ذلك بالمعذور ، بل كنت متفضلا مضحياً من أجل مجاملتى ، مع أنك لا تعرف من أنا ، وفى هـذا أدب عظيم وكرم مطبوع . وأما إذا كنت قد بلغت من قوة ضبط النفس ورياضتها على المكاره بحيث استطعت أن تثبت على القراءة حتى أتيت إلى آخر كلمة ، ثم تركت لنفسك العنان بعد طول كبحها وحبسها فانطلقت تصخب وتشتم وتنادى بالويل والثبور - إذا فعلت ذلك كنت فى نظرى بطلا من أبطال العزيمة وقوة الاحتمال . على أنك لو فعلت ذلك لم يمسنى منك أذى ، وإن بلغت فى ثورتك مبلغاً مخيفاً لأنى قد توقعت مثل ذلك فأخفيت نفسى حتى

لا تتحرج فيما تفعل . . . . . . فافعل ما بدا لك أيها القارىء ولا تتورع فإن أحجارك أو سهامك لن تصل إلى ! »

ولا بد لنا من أن نقتطف القطعة التالية أيضاً :

« وأما إذا كنت يا أخى ـ ولا مؤاخذة ـ ممن فى ذوقهم شذوذ عن المألوف مثلى فاستحليت من هـذا القول ما يمر فى الأذواق أو أعجبك منه ما يقبح فى الأنظار فلك رثائى وعطفى ، فالمريض يعطف على مثله ! ومن آية رثائى لك وعطفى عليك أننى أنصحك نصيحة أرجو أن تقبلها . . . فقد تعرضت قبلك من جراء شذوذى عما ألفه الناس لـكثير من الألم والفشل ؛ فأحذرك من إظهار رأيك ـ (أى فى استحسان الشعر المرسل ! ـ أمام أحد من الناس ولو كان من أعز أصدقائك ، فالصداقة قد لا تقوى على الثبوت مع الشذوذ فى الرأى والذوق ...) »

لـماذا ياترى يتحرج صاحب مذكرات جحا ! ـ (وهذه غلطة عظيمة أخرى نغلطها من دون وعى) ـ كل هذا التحرج ويتأثم كل ذلك التأثم ؟! هل يتحرج كل هذا التحرج ، ويتأثم كل ذلك التأثم ، لأنه كما يقول شذ عن مألوف الناس فى نظم الشعر ، وثار بقوافى العروض العربى ، فتعرض لـكثير من الألم والفشل ؟ ... ولـكنا نسائل أنفسنا عن هـذا الألم وذاك الفشل أين هما ؟ وإن كان أبو حديد قد تعرض للـكثير منهما فما باله لم ينصرف عن هذا الشعر المرسل الثقيل الغث الذى يعرض ناظمه ـ أو كاتبه ـ لألوان مرة من الألم ، وصنوف كثيرة من الفشل ؟ ما باله لم ينصرف عن هذا البلاء الذى يؤمن بأن قراءة سطر أو سطرين منه كافية لأن تضع الحصى فى يد القارىء فيحصب به الناظم أو الـكاتب لو رآه ؟ ما باله يطول جنينه إلى هذا النظم السمج النابى على الأذواق فيـكتب به كل تلك الروايات وينظم منه هذه الملاحم التى يعترف بأن قراءة سطر أو سطرين منها تضحية من القارىء وأدب عظيم وكرم مطبوع السخاء نفس وتفضل ... وإن القارىء إذا خرج بعد قراءة هذا وسطر أو هذين السطرين عن طوره فقذف بما نظم أبو حديد من حالق أو قذف به فى نارجهنم أو نار المدفأة أو مزقه أو ألقى به من النافذة أو دفعه إلى الأطفال يعبثون به ، فهو معذور لا تثريب عليـه ، لأن أبا حديد زعم له بأنه صاحب نظم جديد وصاحب رسالة جديدة ـ صاحب نظم جديد هو هذا النظم المرسل الذى لم يعرفه الذوق العربى فضلاً عن أن يألفه ، وصاحب رسالة جديدة هى توسيع مدى الأغراض التى يجب أن يتسع لها أفق الشعر العربى والأدب العربى جميعاً فتكون لنا درامة عربية وتـكون لنا درامة عربية منظومة ، وتـكون لنا درامة عربية منظومة كما ينظم الشعراء العباقرة فى أوربا ... وإذا لم يكن من ذلك بد ، فلا بد أن نقحم الشعر المرسل على الشعر العربى إقحاماً ، ولا بد أن نصـّعر خدودنا للناس وأن نلح عليهم فى قبول هذا الشعر المرسل حتى يعرفوه وحتى يألفوه وحتى يغرموا به كما عرفه الأوربيون وألفوه وأغرموا به من القرن السادس عشر إلى اليوم ... لا بد أن نقحم الشعر المرسل على الشعر إقحاماً ، ويجب أن نصعر خدودنا معشر الشعراء للناس ، ويجب أن نحتمل أذاهم مهما يكن مبلغ هذا الأذى . فما حصوات نرجم بهن مرة أو مرتين ، وما كلمات من سباب لن يمتلىء بهن الهواء قط توجه إلينا هنا أو هناك ؟ سنلح عليهم كما ألح أبو حديد ، فإذا بلغ سخطهم علينا حد القتل ، لا قدر الله ، فلنمكر بهم كما مكر ، ولنمض فى سبيلنا من حيث كتابة الدرامات والملاحم المنظومة بالشعر المرسل ولنطبعها لهم ولنوزعها عليهم بالمجان ... فلنحصبهم بها كما حصبونا بالحجارة ولا داعى مطلقاً لـكتابة أسمائنا ـ نحن معشر الناظمين أو الـكاتبين ـ عليها . ولتـكن تضحيتنا فى ذلك خالصة لوجه الوطن والأمم العربية ولوجه اللغة والأدب . الأدب العربى والأدب المصرى على السواء ... ولن نعدم كاتباً كصاحب هـذا المقال يفاجىء الناس بالحق ، ويذكر لهم أننا أصحاب هذه الدرامة والملاحم الضائعة ... ومن يدرى ؟ فقد يأتى يوم يستسمح الناس فيه رجمهم وتمسكهم بالقديم الرث . وقد يزيدون فينزعون عنهم ما نسج لهم المهلهل وذو الرمة وعلقمة النحل ليرتدوا أفوافاً من نسجنا نحن ... وحينئذ لا نجد داعياً لهذا التخفى ، بل ربمـا أصابنا طائف من الزهو والخيلاء فآثرنا ركوب الجمال ليرانا الناس جميعاً ويشار إلينا بكل بنان ! وهل فى ركوب الجمال شذوذ كشذوذ الشعر المرسل ؟ وهل ركوبهن خروج على مألوف الناس كخروج الشعر المرسل على المألوف المعروف من قوافى الشعر العربى ؟ ولماذا نعد ركوب الجمال شذوذاً وخروجاً على مألوف الناس مع أن المهلهل كان يركب الجمال ، والمهلهل هو الذى هلهل الشعر فيما يهذى مؤرخو الأدب العربى ، وهو الذى جعل للشعر تلك القوافى المطردة التى ما زال الناس فى جميع العالم العربى يستحلونها

أوزان الشعر

١ – الشعر الأوربى

للدكتور محمد مندور

يخيل إلى أننا قد وصلنا الآن إلى مرحلة من نمو ثقافتنا يجب عندها أن نأخذ أنفسنا بالصرامة فيما نكتب، فلا نتحدث إلا عن بينة تامة وتحقيق لما نقول، بعد أن نكون قد عمقنا الفهم، وإلا فسنظل ندهم ونتوهم أننا نعرف شيئاً نافعاً، ونحن فى الواقع نضرب شرقا بغرب ضالين مضللين.

وهناك مسائل لا يكفى للحديث عنهــا أن نقرأها فى كتاب إنجليزى أو فرنسى ثم ننقلها إلى قرائنا حسبما نظن أننا قد فهمناها. هذا لا ينبغى. ونأخذ اليوم لتلك المسائل مثلاً من «أوزان الشعر»، كما تحدث عنها الأستاذ درينى خشبة فيما يحشد من أحاديث.

يريد الأستاذ أن يميز بين العروض الإنجليزى وغيره من الأعاريض الأوربية وبين العروض العربى، فيقول: «وبحسبنا هنا أن نذكر أن العروض الإنجليزى، بل كل أنواع العروض فى اللغات الأوربية، إنما أساسها التفعيلة The foot، وليس أساسها الأبحر كما فى العروض العربى». وهذا قول لا معنى له إطلاقا، لأن جميع أنواع الشعر الشرقى والغربى على السواء تتكون من تفاعيل يجتمع بعضها إلى بعض، فتتكون الأبحر والشعر العربى فى هذا كغيره من الأشعار. وإنما التبس الأمر على الأستاذ لأنه رأى الأبحر فى الإنجليزية تسمى باسم التفعيلة المكونة لها، فيقولون Jambi meter ... الخ. وأما فى العربية فقد وضعوا لها أسماء أخرى كالطويل والبسيط وغيرها. وإذا كانت فى الشعر العربى أبحراً متجاوبة التفاعيل كالطويل أو البسيط مثلا حيث نجد التفعيل الأول يساوى الثالث والثانى يساوى الرابع، فإن هناك أيضاً أبحر متساوية التفاعيل كالمتدارك والرجز والهزج والكامل وغيرها. وهذه وتلك كان من الممكن أن تسمى بأسماء تفاعيلها فالمسألة مسألة مواضعة. وإذا كانت فى الشعر العربى زحافات وعلل فإن الشعر الأوربى أيضاً فيه ما يسمونه بالإحلال subsitution فتراهم يضعون مقطعاً سپوندياً محل مقطع داكتيلى أو مقطع إيامبى، وفى الشعر العربى والشعر الأوربى معاً لا يغير هذا الإحلال من اسم التفعيل الأصلى. وإذن فكل الأشعار من هذه الناحية لا تختلف فى شىء.

وإنما تتميز الأشعار ببينة التفاعيل، وهنا نلاحظ أن الأستاذ خشبة لم يدرك بأذنه حقيقة الشعر الإنجليزى، وكان السبب فى ذلك اعتماده فيما أرجح على قواميس اللغة الإنجليزية، فقد قرأ فى أحد كتب العروض الإنجليزى أن هنــاك شعراً تتكون تفاعيله فى الأيامب، وشعراً تتكون تفاعيله من الداكتيل... الخ. مما يجده القارىء فى هامش مقاله، وبحث فى القاموس فوجد أن الأيامب عبارة عن وحدة من مقطعين،

ولا يرون الفكاك من أغلالها، فلماذا لا نركب الجمال العالية كما كان يصنع المهلهل ...

وندع المهلهل الذى لم يفرض على الناس شعره وقوافيه، ونعود إلى أبى حديد نسائله عن هذا الشعر المرسل، وعن طول حنينه إليه، وما باله يذكر النضال عن هذا الشعر عند ما تصدر مجلة الرسالة فينشر فى سنتها الأولى استفتاء عاماً يجعل موضوعه ترجمة نثرية لخطبة أنطونى فى درامة يوليوس قيصر لشيكسبير – والترجمة بقلم الأستاذ الجليل محمد حمدى بك – ثم ترجمة للخطبة نفسها بالشعر المرسل بقلمه هو ... فيما كان هذا الاستفتاء إذن؟ وفيم كانت محاولة إغراء الناس أو مغازلة أذواقهم بموضوع هذا الشعر؟ لقد كانت نتيجة الاستفتاء نصراً شبه كامل لشعر أبى حديد، فما الذى ثناه عنه يا ترى؟ وما الذى أقعده عن المضى فيه؟ ولماذا حرم أبو حديد أدبنا المصرى الحديث من طرفه الرائعة، ومن روحه الدرامية الناضجة، ومن فكاهته العذبة السائغة، ومن فنه المسرحى المتفتح؟ لماذا تصدر درامته – «خسرو وشيرين» – دون أن تتشرف بحمل اسم صاحبها؟ صاحبها الثائر الأول الذى ينبغى أن يحفظ له تاريخ الأدب المصرى هذا الجميل الخالد، وتلك اليد النقية المباركة، ... وإلى متى تظل ملحمة «زهراب ورستم» حبراً على ورق؟ وكيف ينتصر ترسينو فى إيطاليا سنة ١٥٥١ وينهزم أبو حديد وشعراء النظم المرسل فى مصر فى القرن العشرين؟

ولكن ما هو هذا الشعر العربى المرسل الذى من أجله عقد هذا الفصل؟

ذلك مالا يتسع له مجال القول الآن.

درينى خشبة



الشعر المرسل وفلسفة الايقاع

لا جدال في أن الموسيقى من أعظم محاسن الشعر ، واعتقادى الشخصى انها من ضرورات الشعر ، وموسيقى الشعر العربى تتكون فى :

١ ـ الوزن

٢ ـ القافيـة

٣ ـ التصريع والترصيع (وهو الاسجاع) وما الى ذلك من الصناعة اللفظية

٤ ـ انسجام مخارج الألفاظ والحروف التى يتخيرها الشاعر

٥ ـ أوجه أخرى لا نعرفها

والذى يعنينا هنا هو القافية . فالتزام قافية واحدة له ميزتان : الأولى الموسيقى والثانية اظهار المقدرة الصناعية .

واهمال القافية له ميزتان : حرية التعبير عموماً أو على الأقـل فى بعض مجالات القول ، وثانياً السمو بالشعر عن صناعة لفظية قاية قريبـة الغور ، أو على الأقـل تخفيف العبء عن غير المتضلعين من اللغـة تضلعاً لا يستلزمه النظم فى أى لغـة أخرى .

• • •

فأما موسيقى القافية فتكون فى الايقاع أى انها تشبه القرع الرتيب بعد فترات متساوية : فقراءة البيت هى الفترة والقافية هى النقرة . والطرب من الايقاع مشاهد عند الفطريين كدقات طبول الزنج فى مراقصهم وعند الحيوان . ومنشأ هذا الطرب انه يسبب نوعاً من الاستهواء أو التخدير العصبى تنغمر فيه النفس وتصبح غير واعية وعياً تاماً ما أكسبتها اياه المدنية أى انها تتراجع كثيراً أو قليلا الى أصلها

وهو نفس الانسان الفطرى الذى كان يعيش فى الغاب على غرائزه الأصلية كالغريزة الجنسية وحفظ الذات وغيرها بغير أن يكون مكتسباً الصفات الحديثة وليدة المدنية كالنظر فى المستقبل البعيد والايثار على النفس وحب الجمال المطلق وما الى ذلك .

ولست أعنى أن النفس فى هذا الاستهواء تكون فطرية ولكنى أعنى أنها تكون قد سارت قليلا أو كثيرا فى سبيل الرجوع الى الحالة الفطرية لأنه لا يمكن علمياً أن ترتد النفس الى الفطرة تمام الارتداد ، وانما تكون قد تنبهت فيها بعض المراكز العصبية الفطرية أى التى كانت قد تكونت فى النفس الانسانية العائشة على الفطرة كما تتكون جميع الانعكاسات الطرفية ثم تصير مراكز أو عقداً فى الجهاز العصبى أو لا تصير . والمراكز الفطرية هى منابت الغرائز ، والمراكز الحديثة هى الناشئة من الصفات أو الأخلاق المكتسبة كالتبصر والتذكر والاستيعاب الطويل وحب الموسيقى ومثل ذلك .

فتنبُّه المراكز العصبية القديمة غير المكتملة أو حنين النفس الى الفطرة حنيناً جزئياً أو سير النفس فى طريق الارتداد شوطاً طويلا أو قصيراً حسب طبيعتها وطبيعة المؤثرات هو بعينه ذلك الطرب الخفى الذى نحسه من الموسيقى وهذه النظرية تفسر لنا أيضاً كثيراً من الاحساسات المبهمة كالحنين الخفى عند الغروب .

وكم من شاعر دقيق الوجدان مرهف الحس تتبع هذه الظاهرة حتى كاد يصل باحساسه الى الحقيقة العلمية فسمى هذه الحالة الحنين الى المجهول أو الطرب الخفى أو الانتقال الى عالم آخر ، وليس هذا المجهول أو العالم الآخر سوى النفس الفطرية .

وأما طرب الانسان الفطرى والحيوان من الايقاع الساذج فله كذلك سبب آخر لا يتعلق كثيراً ببحثنا ويكفى أن أقول ان الحيوان المكون من خلية واحدة حينما جرى فى مدارج الارتقاء وصار حيواناً مكوناً من خلايا كثيرة تكون كل مجموعة منها جهازاً بدنياً تكون فيه التأثر بالايقاع لأن الايقاع ليس غير الحركة الساذجة فى أول نشوئها وهى حركة كل جهاز جثمانى منذ أول أطواره تقريباً ، وأكثر الاجهزة ما زالت حركته ايقاعية كحركة العضل أو الحركة من العصب المتأثر بانعكاس مفاجئ ونبض القلب وحركة الاوعية الدموية وحركة الامعاء الثعبانية وافراز بعض الغدد والحركة الرئوية فى مضغ الطعام وهو يعث الى غريزة حفظ الذات والايقاع الذى يعث الى غريزة أخرى أساسية (وكل طفل أو حيوان من ذوات الثدى يرضع بطريقة ايقاعية)

ويوجد كذلك ايقاع في الوسط الطبيعي الذي يعيش فيه المخلوق له عليه أثر بعينه كخرير مساقط المياه الرتيب وحفيف الريح والغصون وهي تكون في المخلوق مراكز عصبية تتأثر من بعد مسببها بكل ما يشبهه في طبيعة النقر والايقاع والرتابة، واذا قلت مراكز عصبية فاني اشير الى الانعكاسات الطرفية التي تتراكب حتى تصير اخيراً مراكز عصبية اى قطعة معينة من المخ والأعصاب لا تؤدي الا هذا العمل الذي كان السبب في نشوئها . وبعض الكتّاب يترجمها (انعكاسات شرطية) وهي ترجمة حرفية للأصل (Conditioned reflexes) تدل على انهم يعرفون بما لا يعرفون .

واما اثبات هذه النظريات فقد قام به بالطرق الطبية التجريبية بافلوف وبختريف، ولا يمكن لمن لم يدرس العلوم الطبية ان يتوغل في متابعة تجارب هذين المجتهدين، وموضع المركز العصبي الذي تنتهي اليه الايقاعات والأعصاب التي اشرت اليها منذ بدء الخليقة الى الآن هو منطقة فرنيكه Wernicke في التلفيفة الصدغية الاولى من المخ . وقد قال بعض الباحثين ان موضع هذا المركز الايقاعي هو في التلفيفة الجبهية المخية الثالثة وأنا اعتقد ان هذا خطأ تورط فيه بعض العلماء وعلماء الاعضاء لخروج البحث عن اختصاصهم والبحث في ذلك يطول في غير مناسبة ولكني اكتفي بالاشارة الى ان هذه المنطقة هي منطقة بروكا Broca الفرنسي وهي خاصة بنطق الالفاظ وتنسيقها اى باستعمال اللغة الكلامية المهذبة ؛ ومن هنا نشأ اشتباك اختصاص هذه المنطقة بالغناء اللفظي ، وفي الفرق بين الغناء والايقاع وقع اللبس وهو بحث عويص دجوجي الدروب .

كنت أقول إن القافية تمتاز بالموسيقى الايقاعية وقد تم الكلام على ذلك وأثبت أثر الايقاع في النفس . وتمتاز القافية أيضاً باظهار المقدرة الصناعية ، ولا أعني بهذه المقدرة التمكن من معرفة الكلمات التي تصلح للقافية بعينها لأن هذا درجة دانية في استيعاب اللغة وان كان فيها عنت على الكثيرين ، ولكني أعني اقتدار الشاعر على ذكر مايضمره من المعنى بالضبط مع التزامه القافية . وهذا الاقتدار ليس عظيم الخطر في الفن ولكني لا أرى بأساً في اعتباره عملاً فنياً منزلته منزلة الزخارف التكميلية او الكمالية في التماثيل أو منزلة الاتقان الشديد لأصغر تفاصيل الرسم . وقد امتازت بهذا الاتقان الصور الكلاسيكية . وكما يحدث للشعر يحدث للرسم فان

المدرسة الحديثة في الرسم من أنها إلى التخلص من القيود كما في الرسوم التكعيبية والرسوم التي لا يهتم فيها الفنان بإجادة التفاصيل البعيدة عن مغزى الصورة ومنطوقها .

والآن فإذا يريد أصحاب الشعر المرسل ؟ يريدون حذف القافية للتخلص من القيود أو التخفيف من التعسف . والرأي عندي أنه لا بأس من حذف القافية إذا كان الشاعر من المقدرة بحيث يعوضنا من النغم المفقود بموسيقى في أثناء البيت بله موسيقى الوزن ، ويكون الحذف لسبب فني أي في حالات من القول بعينها لأنه مما لا ريب فيه أن في القافية تقييداً للشاعر — لا ينكره إلا غير خبير — في بعض الشعر القصصي أو الشعر الشديد العمق الذي إذا التزمت فيه القافية خرج شديد الغموض وفيه كثير من التعسف الذي لا يمكن تجنبه ويفقد كثيراً من دقة المعنى، ومع ذلك فلا شك أن طبيعة اللغة العربية هي التي تخالف نبذ القافية في الشعر : أولاً لأنك قد تجد الكثير من الكلمات مصادر أو [illegible] أو [illegible] المرونة في اللغة . ومما لم يتنبه له الكثيرون أن الاستعارات [illegible] قد تكون غير مقصودة غالباً بل لأداء المعنى [illegible]) فهو قد لا يقصد إلى الاستعارة في نفسها بل [illegible] وإذا قال (أني بت أرعى النجوم) فهو قد يريد التشجي " وهكذا . ولهذا نرى الشاعر إذا تمكن من اللغة تمكناً تاماً قلّت في شعره الاستعارات الأدائية أو لم ترد على الإطلاق .

وثانياً لأننا نرى أن حذف القافية في الشعر الغربي قليل الأثر نسبياً لضعف موسيقى التقفية فيه لأن القوافي الغربية قلما تتركب من أكثر من وتد واحد وأما في الشعر العربي فالقافية كما يعلم الجميع ليست الكلمة التي ترد في آخر البيت ولكنها وزن بعينه قد يستغرق كلمة أو كلمتين أو أكثر أو أقل ولا يمكن أن يكون مركباً من وتد واحد ، ولهذا فحذف القافية كبير الأثر .

والآن أذكر مثالاً من الشعر المرسل : نظمت الآنسة سهير القلماوي قصيدة مرسلة فلم تعوضنا عن القافية بل جاءت القصيدة متنافرة النغم وفوق ذلك لم تكن هناك ضرورة لترك القافية لبساطة المعنى ، ويمكن إيراد القصيدة بقافية مزدوجة على البداهة بتغيير ألفاظ معدودة وبغير أي تغيير في المعنى مطلقاً وللقارىء أن يقارن (وقد نشرت القصيدة في مجلة « الرسالة » بالعدد الرابع عشر) :

ذو الفأس

متكئاً عَ الفأس في إعياء   قد قوست قوامه شجونُه !
ينظر في الأرض بلا انتهاء   فليس إلا تحتها سكونُه

« • »

قد أوهنت عظامه الليالي   ونقضته قسوة الزمان !
وقسوة المسعى وهون الحال   قد أفقداه جزءه الانسانى

« • »

من أطفأ الشعلة من حياته   من ردّه ونوره سواء ؟
لا يعرف الأحلام في غدواته   لا يعرف البأس ولا الرجاء

« • »

ما رفعة الوجود في حياته   ما الحلم ما السمو ما الخلود !
ما أبعد الهوة بين حاله   وبين حظ العالم المنشود !

« • »

أذاك من قد كوّن المقدار   أذاك من قد أبدع الرحمن ؟
أذاك من قد خصّه الجبار   بالعقل والعرفان والسلطان ؟

« • »

يا سادة العبيد والأراضي   هذا الذي قد صنعت أيديكم
اذا كفاه العفو والتغاضي   والخير والرحمة من باريكم !

« • »

يا سادة العبيد والأراضي !   كيف لقاء الرب يوم الدين !
يوم مثوله أمام القاضي   بعد سكون الساع والسنين ؟

سهير القلماوي

« ٥ »

أما موسيقى القافية فكل ناظم يظفر منها بنغم ، ولكن الذين يمكنهم ايراد قصيدة موسيقية بغير قافية قليلون .

وأخيراً هل يمكن أن تألف الآذان الشرقية الشعر المرسل بعد تقديم عشرين أو ثلاثين ديواناً منه ؟ ان هذه الألفة تستلزم أولاً تغيير طبيعة اللغة العربية في أساليبها وامتلائها بالاستعارات وهذا عمل شاق ولكنه جائز الوقوع ، وثانياً تغيير طبيعة النفس الشرقية لأنها ألفت الاستنامة الى النغم المستطيل الرتيب ولأنها في قراءتها تؤثر القصيد المعاد نثراً على الجماد ممثل أو تؤثر الموسيقى على التفكير أو التأمل . فكيف نجعل نفوسنا تستطيب مثلاً الموسيقى الأفرنجية الا بعد تغيير في ثقافتنا وأذواقنا وتحوير [illegible] الأعوام [illegible] بتوجيه النفس على السنة الطبيعية ولا يمكن تغيير الذوق النفسي ولا [illegible] الا بتحوير الثقافة وتطور المدنية والرقي الاجتماعي ثم بإحلال [illegible] وتكيف الجماعة ، لأن الفن هو الثمرة الأخيرة لثقافة النفس وثقافة النفس هي الثمرة الأخيرة للمدنية واستقرار المستوى الاجتماعي .

وأخيراً هل أنا من أعداء الشعر المرسل ؟ كلا ! إنْ هي الا خطرات افكار . وهل ما ذكرت يعتبر انتقاصاً لشعر الآنسة ؟ كلا !

ان شعرها ينبىء عن عقل هادىء التفكير ذكيّ لا تشوش عليه المشوّشات ، يتابع احساساً عميقاً وقلباً كبيراً ونفساً سامية ، الى حنان انثوى بليغ عذب النبع صافيه ، وشجن كتيم تلتمس له متنفساً في غير أسبابه وقيها . .

رمزي مفتاح

الشعر المنثور عند أحمد شوقى

حسين نصار

يتفق من كتبوا عن الشعر المصرى الحديث على أن أحمد شوق هو قمة الحركة الكلاسيكية (الاتباعية) الجديدة. وعلى الرغم من ذلك تشير الدلائل إلى أنه كان يؤمن أن الشعر الغنائى المعروف لم يعد كافيا وحده ليمنح صاحبه المكان الرفيع الذى يرنو إليه. فتطلع منذ شبابه إلى أن يرفده بأنماط أخرى من فن القول. فأتى بالشعر المسرحى الذى افتتحه بمسرحية على بك الكبير التى نظمها أول ما نظمها فى باريس فى سنة١٨٩٢، ثم أعاد نظمها وضم إليها ست مسرحيات أخرى. وأتى بمسرحية نثرية، وعدد من الروايات النثرية. وكتب الحوار والمقالات النثرية أيضاً. وقد عثرت، فى أشهر كتبه النثرية «أسواق الذهب»،على ثلاث مقالات أعلنت افتتاحية كل منها أنها من «الشعر المنثور». وعلى الرغم من أن كتاب أسواق الذهب مطبوع فى سنة ١٩٣٢. فإننا نستطيع أن نعود بالمقالات إلى تاريخ أبعد.

أما المقال الأول ـ وهو «**الجندى المجهول**» ـ فنستطيع أن نرده إلى أواخر سنة ١٩٢٠ وأوائل سنة ١٩٢١، لأن الاحتفال بهذا النصب وقع فى ١١ نوفمبر ١٩٢٠، ولأن افتتاحية المقال تورد عبارة، أظن أنها تدل على كتابة المقال بعد الاحتفال بوقت قصير. تقول العبارة[١]: «**وما كان للمؤلف أن يترك مثل هذا الموضوع بلا جولة لخياله فيه، أراد أن يضع زهرة من زهر أدبه الرائع على ضريح الجندى المجهول..**». وقد ورد المقال أيضاً فى كتاب «**المختار من شعر أمير الشعر**[٢]» لأديب مصرى، حاملا عنوانى «**الشعر المنثور**» و«**الجندى المجهول**» ويؤكد ذلك أن أحمد شوق نفسه هو الذى وصف المقال بالشعر المنثور، كما يؤكد أن تاريخ المقال سابق على ١٩٣٢؛ لأننى أحسب أن كتاب المختار طبع قبل ذلك التاريخ، وإن لم يدون عليه تاريخ محدد.

وأما المقال الثانى ـ وهو «**الوطن**» ـ فيمكن أن نرتد به إلى سنة ١٩٢٤، فإن افتتاحية المقال تقول[٣]: «**ولو جمع جامع ما قال المؤلف فى مفاخر الوطن من يوم قال منذ ثلاثين سنة:**

وبنينا فلم نخلّ لبانٍ وعلونا فلم يَجزنا علاء

لاجتمع لديه خير سفر شامل للدروس الوطنية». ولما كان هذا القول أحد أبيات قصيدة **كبار الحوادث** التى ألقاها أحمد شوق فى المؤتمر الشرق الدولى الذى انعقد فى جنيف فى شهر سبتمبر ١٨٩٤، كان الاستنتاج الطبيعى أن المقال كتب قريبا من التاريخ الذى ذكرته. ويطمئننا إلى هذا الاستنتاج قوله فى المقال[٤]: «**وليس أحد أولى بالوطن من أحد، فما (باستور) والشفاء فى مصله، ولا (كمال) والحياة فى نصله، أولى بأصل الوطن وفصله، من الأجير المحسن إلى عياله**» فإنه عنى بذلك ـ فيما أظن ـ كمال أتاتورك. الذى استطاع

أن يطرد اليونانيين الغزاة من الأناضول فى سنة ١٩٢٢ ، وينشئ الجمهورية التركية على الرغم من المعارضة الأوروبية فى ١٩٢٣

وأما المقال الثالث ـ وهو **الذكرى**[٥] ـ فقد أهداه «إلى روح صديقه المرحوم **مصطفى كامل باشا بمناسبة ذكرى وفاته**» . ولا يوجد فى المقال ما يحدد تاريخ كتابته . ولكننا نعرف أن الزعيم المرتى مات فى ١١ / ٢ / ١٩٠٨ . وأن الشاعر رثاه ثلاث مرات .

أما المرة الأولى فقد اختلف فيها المؤرخون ، غير أن الأستاذ الدكتور أحمد محمد الحوفى[٦] صرح أنه قرأها فى جريدة **اللواء** بتاريخ ٢٣ فبراير سنة ١٩٠٨ . فحسم الأمر وأبان أن الشاعر نظم قصيدته بعد وفاة الزعيم بأيام . ورثى الشاعر الزعيم فى ذكراه فى سنتى ١٩٢٤ و١٩٢٦ . وأحسب أن المقال مرتبط بإحدى هاتين القصيدتين . ولعله افتتاحية لقصيدة سنة ١٩٢٦ :[٧]

أعوز الحقّ ذالـــــــــد وإلى مصـــطفى افـــتــقــرْ

فقد كانت خواطر أكثر منها رثاء .

لماذا أراد أحمد شوقى بمصطلح «الشعر المنثور» ؟ ذلك هو ما يسعى هذا البحث إلى إبانته .

لم يكن أحمد شوقى أول من استخدم هذا المصطلح ، ولا أول من كتب فى هذا الجنس الأدبى . وعلى الرغم من ذلك فإننى ـ إلى الآن ـ لا أعرف هذا الأول على وجه اليقين .

تقول **سلمى الخضراء الجيوسى**[٨] : من المحتمل أن يكون جورجى زيدان أول من استخدم هذا المصطلح فى سنة ١٩٠٥ فى وصفه لتجربة **أمين الريحانى الشعرية** . وتقول إن مؤرخى الأدب يتفقون على أن أمين الريحانى أول من كتب الشعر المنثور ولذلك أطلق عليه لقب «**أبى الشعر المنثور**»[٩] .

وعلى الرغم من ذلك فإن أقدم نص موصوف بالشعر المنثور عثرت عليه ليس من قلم **أمين الريحانى** ، وإنما من قلم **الدكتور نقولا فياض** . فقد وردت فى ديوانه المسمى «**رفيف الأقحوان**» قطعة بعنوان «**التقوى**»[١٠] وصفت بأنها شعر منثور ، وقيل إنها «قيلت فى إحدى الحفلات الخطابية الأسبوعية لصف المنتهين .... سنة ١٨٩٠» . ولما كانت عملا طلابيا فإنها ـ فيما أظن ـ لم تلفت الأنظار ، بل أظن أيضاً أنها ليست البدء الحقيقى لهذا الجنس الأدبى .

ويقول **ميخائيل نعيمة** فى تقديمه للمجموعة الكاملة لمؤلفات **جبران خليل جبران**[١١] : «**بين ١٩٠٣ و ١٩٠٨ أخذ جبران ينشر فى جريدة المهاجر مقالات من الشعر المنثور تحت عنوان «دمعة وابتسامة» «وهذه المقالات هى التى جمعت عام ١٩١٤، ونشرت فى كتاب بعين العنوان ، وكان الفضل فى نشرها لنسيب عريضة**» .

أما أقدم نص بين يدى من **أمين الريحانى** فذلك الذى كتبه فى الفريكة (لبنان) فى ٢ تشرين أول سنة ١٩٠٥ ، ونشرته له **مجلة الهلال** فى الشهر نفسه[١٢] . وتضم الريحانيات كثيرا من الشعر المنثور . غير أن المؤرخ منها يقع بين سنتى ١٩٠٨ و ١٩٢٣ . وقد عنى روفائيل بطى عناية شديدة بجهود أمين الريحانى . ووالى نشرها فى مجلته «**الحرية**» ، فأثارت انتباه الأدباء ، وربطت ذلك الجنس الأدبى باسم أمين الريحانى ، ومن هنا أطلق عليه اللقب الذى ذكرته .

ويضم ديوان خليل مطران[١٣] كلمات أسف وصفت بأنها شعر منثور ، وقيل : إنها أنشدت فى حفلة تأبين للمرحوم الشيخ إبراهيم اليازجى . ولما كان الشيخ إبراهيم ناصيف اليازجى قد توفى فى ٢٨ / ١٢ / ١٩٠٦ فإننى أظن أن الكلمات ألقيت فى يناير ١٩٠٧ .

ثم توالى الأدباء الذين ساروا على الدرب ، وكتبوا قطعا من الشعر المنثور ، من أمثال **مى زياده** . **ورشيد نخلة** . **وحبيب سلامة** . **ولويس عوض** . بل أصدر بعضهم كتبا حافلة به مثل «**عرش الحب والجمال**» **لمنير الحسامى** الذى طبع فى مطبعة الأرز فى بيروت سنة ١٩٢٥ .

وقد أثار الشعر المنثور معركة نقدية عنيفة ، فقد رفض أصحاب الشعر المنثور التعريف المتداول للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى رفضا باتا ، ووصموه بأنه يقوم على مقومات غير ضرورية ، بل هى ثقيلة على الشعراء .

والحق أن القافية لم تتلق الهجوم من أصحاب الشعر المنثور وحدهم ، بل من أكثر فئات الشعراء ، بل إننا نجد الشكوى منها عند الشعراء القدامى أنفسهم ، ونجد عندهم محاولة فى إثر محاولة للتخلص من نير القافية الموحدة ، مما أعطانا أشكالا فنية رائقة فى العصور القديمة مثل المزدوجات والرباعيات والموشحات والمخمسات وأمثالها ، وفى العصور الحديثة مثل الشعر المقطعى . ثم الشعر المرسل الذى تخلى عن ضرورة التقفية .[١٤]

وأعتقد أن **الزهاوى** الذى كان معارضا قويا لوحدة القافية جمع كل ما اتهمت به فى قوله[١٥] : «**وأما اختلاف القوافى فى القصيدة الواحدة . كجعل كل قسم من أقسامها على قافية . ففيه سهولة للشاعر ، ولكن القافية مهما اختلفت فهى تقيد الشاعر ولا تدعه حرا فى إظهار ما يريده من معنى أو شعور ؛ فالسبب الأكبر لتأخر الشعر فى العربية عنه فى اللغات الغربية هو القافية ، ذلك القيد الثقيل الذى ينوء به الشعر فيرسف مبطئا فى سيره كالماشى فى الوحل . وأحسب أن القافية هو عضو أثرى .. ولابد من زواله بالتمام لعدم فائدته اليوم ، ولتقييده الشعر فلا يتقدم حرا كبقية الفنون**» . وأضاف إلى ذلك أنها تصدم إحساس الشاعر وهو فى غيبوبة الإبداع ، وأن جرسها العالى يفسد إيقاع الوزن ، وأجمع نقاد القافية على أنها هى التى حالت دون نظم العرب للشعر القصصى الملحمى .

وأغرب الأقوال قول **رزق الله حسون** . الذى حاول أن يؤصل نظام التخفف من القافية الموحدة برده إلى أقدم عصور العرب ، فقال[١٦] : «**لم يسمع للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل امرئ القيس لأنه أول من أحكم قوافيه**» .

فهذا القول بعيد عن الصواب . لأن العرب لم ينظموا فى موضوع واحد أو موقف واحد إلا شعرا موحد القافية ، كما يقول **موريه**[١٧] . وأضيف إليه أن جميع القصائد التى وصلت إلينا من عصر امرئ القيس وقبل عصره ــ فيما نظن ــ تلتزم القافية الموحدة .

ولم يواجه الوزن النقد من جميع فئات الشعراء مثل القافية : فلم تدر بخلد القدماء فكرة الخروج على الوزن ، وإن أتى بعضهم بأوزان لم يذكرها **الخليل بن أحمد** .كأبى **العتاهية** . **والوشاحين** . وخالف بعضهم بين أطوال الأشطار . مثل الوشاحين وشعراء الكان وكان والقوما . وإذا كان «**الشعر الحر**» حطم النظام القديم للوزن فإنه التزم نظام التفعيلة ، وهو لون من الوزن . وإذن فلم يحاول أن يطرح الوزن بجميع أنواعه غير أصحاب الشعر المنثور ، ولذلك نجد أصحاب الشعر الحر يشتركون معهم عند مهاجمة النظام القديم أو ماسموه النظام العمودى .

وكانت الحجة التى اعتمد عليها خصوم الوزن هى الحجة التى اعتمد عليها خصوم القافية تقريبا . فالوزن عندهم أمر زائد على جوهر الشعر ، وقيد على الشعراء . قال أمين الريحانى[١٨] : «**فإذا جعل للصيغ أوزان وقياسات تقيدها تتقيد معها الأفكار والعواطف ، فتجئ غالبا وفيها نقص أو حشو أو تبذل أو تشويه أو إبهام، وهذه بليتنا فى تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون فى هذه الأيام**» .

وطبيعى أن يجد الوزن أنصارا كثيرين يدافعون عنه . ولكن أقدم من عثرت على دفاع له **إبراهيم عبد القادر المازنى** . الذى هاجم فى كتابه «**الشعر غاياته ووسائطه**»[١٩] القائلين بالشعر المنثور هجوما عنيفا ، ورماهم بالجهل والخطأ والحمق . فقال : «**فهذه مسألة ركب الناس فيها جهل عظيم ، ودخل عليهم خطأ فاحش . وهى : هل يمكن أن يكون النثر شعرا ؟ فقد ترى أكثر الناس فى هذا البلد المنحوس على أن الوزن ليس ضروريا فى الشعر ، وأن من الكلام ما هو شعر وليس موزونا . حتى لقد دفعت السخافة والحمق بعضهم إلى معالجة هذا الباب الجديد من الشعر ، وهم يحسبون أنهم جاؤوا بشئ حسن وابتكروا فنا جديدا**» .

وقدم المازنى سؤالا مبسطا هو : هل النثر فن آخر أم هو والشعر فن واحد ؟ وأسرع بالقول إن هذا السؤال ليس له إلا جواب واحد . وعلى الرغم من ذلك تابع وردزورث حين أعلن أن الشعر ليس نقيض النثر كما أن الحيوان ليس نقيض النبات ولكن بينهما ــ على ذلك ــ فرقا عضويا لا سبيل إلى إغفاله .

وإذن فالنثر ليس بشعر . ولكنه قد يكون شعريا ، وعنى بذلك أنه قد يكون جائشا بالعواطف ، تغلب عليه الروح الخيالية ، ويحدث فى النفس تأثيرا . ومثل لهذا النوع من النثر بكلام الأعرابى ــ وقد سئل عن مقدار غرامه بصاحبته ــ فقال : «إنى لأرى القمر على جدارها أحسن منه على جدران الناس» ، وقول الآخر : «مازلت أريها القمر حتى إذا غاب أرتنيه» .

وأعلن فى وضوح أن الذى يفرق بين الشعر والنثر إنما هو الوزن ، فهو الجسم الموسيقى للشعر ، وليس ثوبا يخلعه الشاعر على معانيه ، فيومئ بذلك إلى أنه شئ منفصل عن الشعر . بل ذهب إلى أبعد من ذلك وصرح أن الإنسان لم يخترع الوزن ولا القافية ، ولكنهما نشآ من الشعر ، ولا شعر إلا بهما أو بالوزن على الأقل .

وعلل ذلك بأن كل عاطفة تستولى على النفس ، وتتدفق تدفقا مستويا . لاتزال تتلمس لغة مستوية مثلها فى تدفقها . والعواطف العميقة الطويلة الأجل ــ مذكان الإنسان ــ تبغى لها مخرجا وتتطلب لغة موزونة . وكلما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأوقع .

وأردف أقواله بأقوال **هيجل وبيتهوفن** تؤكد ضرورة الوزن للشعر ، وإن كان الأخير ــ فيما يبدو ــ يقصد النغم مطلقا لا الوزن المعين .

وميز **العقاد** فى مقاله الذى كتبه فى **البلاغ الأسبوعى** فى ١٠ / ٦ / ١٩٢٧ بين الشعر والنثر تمييزا صارما ، حين قال[٢٠] : «**من المفهوم المقرر عند جميع الناس أن الشعر شئ غير النثر ، هذه مسألة مفروغ منها**» . وأقام هذه التفرقة المفروغ منها على الوزن ، وإن اجتمعت معه مقومات أخرى أكملته . والتزم العقاد بهذا الرأى طوال حياته .

وأعتقد أن **الدكتور محمد النويهى** أحسن تمثيل المعارضين للشعر المنثور، عندما عقد فصلا فى كتابه «**قضية الشعر الجديد**» جعل عنوانه «**لزوم الوزن فى الشعر**»[٢١] . واعتمد فيه كثيرا على **ت . س . إليوت** .

فرق النويهى بين الشعر والنثر تفرقة قائمة على وظيفة كل منهما . فالشعر يختص بالعاطفة الإنسانية إذا كانت فى حالة زائدة الشدة . والاهتزاز هو السمة الأولى للعاطفة ، والسمة الأولى للوزن . فليس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمى والتموج الصوتى ، اللذين يأخذاننا ونحن نعانى الانفعالات القوية . والنثر أيضا يدخله تراوح ــ أى تردد بين الصعود والهبوط فى العاطفة ــ لكن تراوحه يأتى على غير نظام . أما التراوح الذى يأتى فى الشعر فيتبع نظاما فيه ترتيب وتكرر ، أو قل فيه إيقاع مطرد .

واعتمد على **إليوت** فى التفرقة بين لغة الشعر ولغة النثر[٢٢] فالشاعر يصل إلى حدود الوعى ثم يتجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه وإنما تبلغه الكلمات المنظومة . فهذا العالم الذى يتعدى حدود الوعى له معنى . ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته ذوات الموسيقى الشعرية ، لأن الموسيقى هى التى تمكنها من ذلك .

وإذن فالمصدر الحقيقى للوزن الشعرى عند النويهى ليس شيئا غيبيا غامضا ينزل على الشاعر من سماء مجهولة فيفرده عن البشر ، بل هو حاجة عضوية تثور فى البشر جميعا وقت الانفعال القوى ، وإن وصلت أقصى احتدادها ومقدرتها على التعبير الناقل لعدوى الانفعال

فى الشعراء . ومن هنا كان الوزن للشاعر الحق المشبوب العاطفة أمرا طبيعيا جدا ، ولم يكن شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه ، ولا مجرد شكل خارجى يكسب الشعر زينة .

وليس الوزن قيدا يبرم به الشاعر الحق ويحاول الخلاص منه ، بل الشاعر الصادق الشاعرية لايجد من الأشكال الموزونة مناصاً حين يحاول الكلام فى ساعة الإلهام . وآية ذلك رفض إليوت لتحرر الشاعر من الشكل الموزون وإعلانه أن الشاعر الردئ وحده هو الذى يحاول التخلص منه . وإنما تكون ثورة الشعراء الثائرين على الأشكال التقليدية التى لم تعد تصلح للاحتواء على الجديد من فكرهم وحسهم ولغتهم وموسيقاهم . ويبرز لنا ذلك إخفاق كل حركة دعت إلى تحرير الشعر من كل قيد للوزن ، وإصرار الشعراء كل مرة على العودة إلى الوزن وقبول قيوده طائعين ، وإن ابتكروا أوزانا وأشكالا جديدة .

واتفق **الدكتور محمد مصطفى بدوى**[٢٣] مع خصوم الوزن والقافية .فأعلن أنهما فى الشعر العمودى يحولان دون التعبير الصادق ، ويسمحان بتسرب الخطابية المكروهة الآن حتى عند أكبر الشعراء ، وأن ذلك يوجب على الشاعر أن يثور إلى حد ما عليهما .

ولكنه أعلن أن الشعر المنثور ليس شعرا فى عرفه . وأقام هذا الرأى على تصوره للشعر . وهو عنده تعبير لغوى عن تجربة نفسية لها مقوماتها العاطفية،ويتبع هذا التعبير نسقا موسيقيامعينا .وذلك هو وجه الخلاف بينه وبين موسيقى النثر . فهذا النظام الكلى ـ وهو العنصر الشكلى فى القصيدة بالمعنى العميق للكلمة ـ هو الذى يجعل القصيدة فنا ، فهو الذى يجعل الشاعر يسيطر على تجربته العاطفية بدلا من أن يبدد نفسه ويشتتها فى تأوهات أو صرخات متقطعة لا علاقة بينها كما يحدث فى الحياة .

ولم يرفض **الدكتور بدوى** الشعر المنثور وحده بل رفض الشعر الحر الذى يلتزم تفعيلة واحدة لما يقع فيه من رتابة لا يخففها شئ ، تلك الرتابة التى تحدث فى النفس أثرا يشبه التخدير ، وما أبعده عن الرؤية الشعرية الصافية اليقظة . كما رفض الشعر الذى ينتقل من بحر وقافية إلى بحر وقافية أخرى مما يقلق القارئ والأذن الموسيقية المرهفة .

وأهم ما اعتمد عليه مؤيدو الشعر المنثور التعريف الذى قدموه للشعر مبنياً على تعريف الشعر الأوروبى والأمريكى .ومهاجما التعريف العربى القديم . قال**المعلوف**[٢٤] «**لا خفاء أن الشعر لا يقوم بالوزن والتقفية . وليس تحديد العرب إياه بهذين إلا ذهابا إلى جهة اللفظ ، وبقى الغرض المهم من وراءذلك وهو المعنى . فإننا كثيرا ما نجد نثرا توفرت فيه شروط الشعر... وهكذا الحال فى الشعر الذى خلا من الأساليب المشار إليها فإنه أحط منزلة من النثر . ولقد أجاد الفيلسوف أرسطو الشهير بقوله : «إن الشعر يبقى شعرا ولو كان بلا وزن» . .**» .
ومن ثم عدد **جورجى زيدان** أنواع الشعر عند الأوروبيين فقال[٢٥] :
«**فهو عندهم منظوم ومنثور . والمنظوم قد يكون موزونا غير مقفى أو مقفى غير موزون ، وإنما العمدة عندهم على الخيال الشعرى أو المعانى الشعرية**» .

وأعلنوا أنهم يحاكون الشعر الإفرنجى بما يكتبون ، بل صرح أمين الريحانى أنه يحاكى شاعرا معينا هو : **وولت ويتمان**[٢٦] «**يدعى هذا النوع من الشعر الجديد** Vers Libres **بالإفرنسية ، وبالإنجليزية** Free Verse **أى الشعر الحر أو بالحرى المطلق ، وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعرى عند الإفرنج وبالأخص عند الأميركيين والإنجليز . فملتن وشكسبير أطلقا الشعر الإنجليزى من قيود القافية وولت ويتمان** Walt Whitman **الأميركى أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحرة (البحور) العرفية**... وولت وتيمان هو مخترع هذه الطريقة وحامل لوائها . وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أوروبا العصريين . وفى الولايات المتحدة اليوم جمعيات «وتمنية» ينضم إليها فريق كبير من الأدباء المغالين بمحاسن شعره الجليلة ، المتخلقين بأخلاقه الديمقراطية المتشيعين لفلسفته الأمريكية . إذ إن شعره لاتنحصر مزاياه بقالبه الغريب الجديد فقط بل فيه من الفلسفة والتصور ما هو أغرب وأجد» .

ولم يقنع مؤيدو الشعر المنثور بالوقوف عند التعريف الإفرنجى للشعر ، بل أعلنوا أن التراث العربى يضم عددا من الأخبار التى تدل على أن العرب لم يكونوا يشترطون الوزن فى الشعر فى جميع الأوقات . **فأورد المعلوف**[٢٧] خبر**حسان بن ثابت وابنه عبد الرحمن عندما دخل عليه فى طفولته فسأله : «مايبكيك ؟» فأجاب : «لسعنى طائر كأنه ملتف فى بردى حبرة» ـ يعنى زنبورا . فقال حسان : «يابنى : قلت الشعر ورب الكعبة»** .

واعتمدوا على اتهام قريش للنبى ـ ص ـ بالشعر ، مما يدل على أنهم خلطوا بين القرآن والشعر .على الرغم من عدم وجود وزن فى القرآن ، وعلل جورجى زيدان ذلك بأنهم ربما لديهم شعر غير موزون كالذى كان عند إخوانهم من العبران والسريان فقاسوا القرآن عليه . أما **أدونيس** فرأى أنهم فعلوا ذلك مستندين إلى الدرجة العالية من التأثير التى بلغها ، والمستوى الرفيع من البناء الخيالى . بل رد أدونيس والجيوسى[٢٨] التمسك الشديد بالوزن فى الشعر إلى رغبة المسلمين فى التفرقة الحاسمة بينه وبين القرآن الذى هاجم الشعراء وأنكر عليهم عملهم .

وأورد المعلوف[٢٩] عددا من النصوص العربية القديمة فى الوصف والحوار والمقامات والبنود ، وكتب نثر المعانى الشعرية ، وعد كل ذلك من الأساليب الشعرية فى النثر العربى التى تشهد لعدم التزام الوزن . وأعلن أن الأندلسيين فى الموشحات فصموا قيد الشعر بالوزن والقافية وإن لم يقصموه «**فحبذا لو تصرفنا نحن .. تصرفهم بحيث نحل بعض القيود أو معظمها مما يذهب بالمعنى أو يقيد أفكار الناظم ، فيكثر عندناالشعر القصصى الذى نرى لغتنا بحاجة إليه**» .

وصرحت سلمى الجيوسى[٣٠] بأن الريحانى لم يتأثر بالشعر الأمريكى وحده فى شعره المنثور بل بالإنجيل ونهج البلاغة والقرآن الذى خلف آثارا فى عدة مؤلفات له .

ومهما يكن من شئ ، فإننا إذا أردنا أن نهتدى إلى المعالم الإيجابية

للشعر المنثور فى أذهان أصحابه بعد أن عرفنا المعالم السلبية. وجدناهم يؤكدون على أن الشعرين المنظوم والمنثور يتحدان فى التعبير عن العاطفة المشبوبة. يقول منير الحسامى عن إنتاجه[٣١] : «ما هذه القصائد والقطع الشعرية النثرية إلا حالات وتأثيرات وانفعالات النفس، وعذاب وتألم وخفقان القلب، وتنهدات الصدر ودمع العين»

ولكن الريحانى – فيما يبدو – يذهب إلى أن الشعر المنثور أقدر على تمثيل الحالة الشعورية، إذ يقول[٣٢] : «الشعر أمواج من العقل والتصور تولدها الحياة ويدفعها الشعور.. ولكل موجة من الأمواج قالب من اللفظ، شعرا كان أو نثرا، يصيغه (يصوغه) الشاعر فى حال التقيد أو الإطلاق.. فإذا ما جاء القالب كبيرا سمعت الموجة تقلقل فيه. وإذا ما جاء صغيرا يفقدها الضغط جمالها ومعناها، أما الشعر المنثور فالجيد الجيد منه ما استقام فيه القياس الذى مر ذكره، فيتقطع أسطرا – أمواجا – تكون صورا بارزة لأمواج النفس...»

وأترك الحديث النظرى عن الشعر المنثور والنقاش حوله لأنظر فى النصوص نفسها علّنا نخرج بصورة واضحة له. وأبدأ بأقدم نص عثرت عليه.

ومن ينظر فى ديوان «رفيف الأقحوان» للدكتور نقولا فياض يجد الشاعر شغوفا بالتجديد، ينبه على ما يقوم به أحيانا، ويهمل التنبيه أحيانا أخرى. يملأ ديوانه بالقصائد التقليدية التى تلتزم البحر الواحد، والقافية الواحدة. وينقسم كل بيت من أبياتها إلى شطرين.

ولكننا نجد فيه – إضافة إلى ذلك – القصائد التى تنقسم إلى مقاطع تقتصر على أن تغاير قافية كل مقطع قافية المقطع الآخر، ونجد فيه القصائد التى تنقسم إلى مقاطع لا تكتفى بالمخالفة بين القوافى بل تتلاعب بأطوال الأبيات، فعلى حين تلتزم بحرا واحدا فى القصيدة كلها، منذ أول مقطع إلى آخر مقطع، تجعل بعض الأبيات مؤلفة من شطرين. وبعضها الآخر غير مشطور، وتجعل بعض الأبيات أو الأشطار مؤلفة من تفعيلة واحدة، وبعضها من تفعيلتين، وبعضها من ثلاث مع إدخال ماشاء الشاعر من علل وزحافات عليها. فعل الشاعر كل ذلك فى أربع قصائد دون تنبيه[٣٣]

ونبه فى إحدى القصائد أنه يحاول التجديد فى مضمونها. قال فى رثائه لأحمد باشا الصلح[٣٤] : «وقد حاول فيها الخروج على التقاليد فى الرثاء من ذم الدهر وغير ذلك». ونبه فى قصيدة أخرى أنه حاول التجديد الموسيقى واللغوى :[٣٥] «نظمت هذه القصيدة فى عرض الكلام عن التجديد فى الشعر.. مثلا خاصا للتساهل فى الجمع بين الأوزان المتقاربة، وفى القافية، وللتوسع فى استعمال الألفاظ على غير معناها المفهوم». وبناها – فعلا – على الهزج والوافر والمتقارب والرجز والخفيف والمنسرح، مع تغيير أطوال الأبيات.

ونبه على ثلاث قصائد أنها من «الشعر الطليق»، دون أن يوضح مدلول التسمية. فإذا ما درسناها وجدنا اثنتين منها من المخمسات العادية التى تتفق أحيانا وتهمل أحياناً، غير أنه التزم فى أولاهما[٣٦] بحر الخفيف، وفى ثانيتهما[٣٧] بحر الطويل التزاما كاملا. ووجدنا الثالثة[٣٨] تتألف من مقاطع تختلف فى التقفية، وفى عدد الأبيات التى يحتوى عليها كل مقطع وفى تشطير بعض الأبيات وإهمال ذلك فى بعضها، وفى عدد التفعيلات التى يضمها كل بيت. ولكن القصيدة لا تخرج عن بحر الرمل إذا تغاضينا عن عدد التفعيلات.

وأخيرا نبه على نص واحد[٣٩] أنه «شعر منثور». عندما ندرس هذا النص نجده مقسما إلى فقرات غير متساوية الطول. وتضم كل قصيدة عددا مختلفا من الجمل. وأشاع فيه السجع الذى يضم عادة جملتين، وارتفع ثلاث مرات إلى ثلاث جمل. وأتى بجملة معتدلة الطول أو قصيرته. وحاول أن ينسق بناءها. فجاء بها كثيرا متشاكلة كما يلى :

– اسم فاعل مؤنث + لا + من × اسم على فعول.

الظاهرة	لا	من	القصور
البارزة	لا	من	الخدور

– اسم فاعل مؤنث + ظرف أو شبهه + نا + لا + كاف التشبيه + اسم على فُعل.

المقبلة	نحونا	لا	كالمها
الطالعة	علينا	لا	كالسها

– اسم على أفعل + اسم متقارب الوزن + كاف المخاطب

ما أجمل	محياك
وأطيب	رياك
وألطف	حمياك

– مصدر على فعول + فى + اسم على أفعال

فخشوع	فى	الأبصار
وخضوع	فى	الأفكار

– فعل + واو الجماعة + جار ومجرور + اسم على أفعال + كم

فابنوا	على الحق	آمالكم
واقضوا	بالحق	أعمالكم

لهذا ولما يتناثر فى النص من جناس قليل، ناقص أو مقلوب. وسجع، يتوفر له تنغيم عالى الجرس. وإن لم يصل فى أية جملة إلى الوزن العروضى.

فإذا ما انتقلنا من الجانب الموسيقى وجدنا الكاتب صور التقوى فى صورة «حسناء زاهية»، ذات وجه كريم، ورائحة طيبة، ترتدى مطارف العظمة، وتضع تاج الكمال. وكشف عما يحمل نحوها من إعجاب شديد، وعما تشغله – فى رأيه – من مكانة كبيرة ذات أثر بالغ فى النفوس.

اجتمع لهذه القطعة إذن القصر، فهى تشغل صفحة ونصفا. والعاطفة الواضحة والتنغيم : واتجاها ساذجا نحو التصوير.

وعندما نترك **نقولا فياض** إلى **جبران خليل جبران** نجد أنفسنا أمام عمل كامل . فالكاتب أصدر كتابا مستقلا ، ملأه بالأعمال التى تعد من الشعر المنثور[٤٠]

وإذا نظرنا فى هذه الأعمال وجدناها متنوعة يصعب أن تدرج تحت صفات واحدة . فمن حيث الطول نجد العمل الذى يشغل ست صفحات مثل «**يوم مولدى**» (١٩٣) و«**صوت الشاعر**» (٢٢٧) والعمل الذى يشغل صفحة واحدة مثل «**النفس**» (١١٠) و«**السعادة**» (١٦٩) و«**مدينة الماضى**» (١٧٠) وغيرها .

ومن حيث الموضوع نجدها تعالج موضوعات متعددة ، وإن برز من بينها الحديث عن الحب والجمال والشعر والرؤى والحياة والموت والطبيعة .

وجلى أن الكاتب مغرم بالمواقف والأفكار التى تقوم على المقابلة وما شابهها . نتبين ذلك فى عنوان الكتاب «دمعة وابتسامة» ، وفى كثير من عناوين الفصول مثل «**موت الشاعر وحياته**» (١٠٥) و«**الأمس واليوم**» (١٢٥) و«**بين الحقيقة والخيال**» (١٤٢) . وفى **التناول فى داخل الفصول . يقول مثلا**[٤٢] : كان قلبى مليكى فصار الآن عبدك . **وكان صبرى مؤنسى فغدا بك** عذولى . كان الشباب نديمى **فأصبح اليوم لائمى** ..

رحماك يا نفس ! فقد حملتنى من الحب مالا أطيقه : أنت والحب قوة متحدة ، وأنا والمادة ضعف متفرق . وهل يطول عراك بين قوى وضعيف ؟

رحماك يا نفس ! فقد أريتنى السعادة عن بعد شاسع : أنت والسعادة على جبل عال ، وأنا والشقاء فى أعماق الوادى ، وهل يتم لقاء بين علو ووطوءة ؟ ..

أنت يا نفس تفرحين بالآخرة قبل مجئ الآخرة ، وهذا الجسد يشقى بالحياة وهو فى الحياة .

أنت تسيرين نحو الأبدية مسرعة ، وهذا الجسد يخطو نحو الفناء ببطء فلا أنت تتمهلين ولا هو يسرع . وهذا يا نفس منتهى التعاسة
أنت ترتفعين ...
رحماك يا نفس رحماك .

وجلى أن الكاتب يقيم كتابته على المناجاة وحوار النفس فى أكثر الأحيان وحوار الآخرين فى أقلها ، أو يقيمها على التصوير ، أريد بذلك اللوحات التى يرسمها لما يتناوله من أفكار . ويتخذ هذه اللوحات من الطبيعة وخاصة الأزهار والمياه والجبال والوديان والطيور ، والجميل البرئ من بنى الإنسان كالأطفال والحسان ، قال فى حديثه عن الشاعر[٤٣] : «**منهل عذب تستقى منه النفوس العطشى . شجرة مغروسة على ضفة نهر الرجال ذات ثمار يانعة تطلبها القلوب الجائعة . بلبل ينتقل على أغصان الكلام ... غيمة بيضاء تظهر فوق خط الشفق ..**» ولا يقنع الكاتب بالصور العامة فى اللوحات بل يكثر من الصور الجزئية فى اللوحات التى يأتى بها تشبيها أو استعارة أو مجازا .

ويكثر جبران من الإشارة إلى القصص الدينية المسيحية خاصة ، وإلى الآلهة والأساطير الفينيقية والإغريقية ، غير أن إشاراته قاصرة لا تتعدى الأسماء ولا تسهم فى تشكيل البناء الفنى ، وإن كانت لغته قد تأثرت بأساليب الإنجيل والقرآن أحيانا .

وعبارة جبران قريبة المأخذ ، لا تبعد كثيرا عن لغة الحديث بل تستمد منها ألفاظا لا نجدها فى المعاجم الفصيحة ولا فى أدب غير اللبنانيين أو المهجريين . وتعمد فيها أنواعا متعددة من تكرير اللفظ الواحد ، أو الجملة المكتملة فى أول كل فقرة أو كل جملة أو فى السياق ، ليربط بين القطعة كلها وليحدث من هذا المكرر ما يشبه الإيقاع ، كما نرى فى القطعة الأولى التى أوردتها . بل لجأ فى بعض القطع إلى تكرار ما افتتح به القطعة أو الفقرة فى آخرها ؛ لتظهر القطعة فى إطار واحد يجمع شتاتها برباط واحد ، وبدت الظاهرة شبيهة بما كان القدماء يسمونه رد الأعجاز على الصدور .

وفى كثير من الأحيان يختفى التنغيم اختفاء تاما ، أو يخفت ، فيصبح غير محسوس ، أو يتسلل إلى النفس دون أن تصطدم به الأذن . وفى بعض الأحيان يلجأ إلى عطف الجمل وبنائها بناء متشاكلا فيعلو النغم . ولكنه كان يسرع إلى تحطيم هذه المشاكلة بإحدى الكلمات أو الزيادة أو النقص ، فينخفض بالنغم ثانية .

ومن ثم فإننى لا أبعد عن الصواب ــ فيما أعتقد ــ كثيرا إذا قلت إن جبران خليل جبران لم يعتمد فى شعره على الموسيقى بل على التصوير أولا ثم رقة العاطفة الحبية ثم التكرار .

وإذا انتقلنا إلى عمل **عيسى إسكندر المعلوف** وجدناه قطعة طويلة ، تشغل خمس صفحات من مجلة الهلال . ووجدنا الكاتب حاول أن يوفر لها التنغيم معتمدا على السجع الذى يقرب من الالتزام فى كل جملتين متواليتين ، وجاء نادرا فى ثلاث ، ومعتمدا على تفرقة أبيات من شعر غيره طى حديثه ، وبنى جملا معدودات بناء متشاكلا ، مثل قوله : «أنت ملعب الحشرات ، ومسرح النيرات ، ومربع الأصوات» .

ولذلك يمكن القول إن القطعة تحقق دعوة المعلوف إلى التدرج فى التخلص من الوزن والقافية ، وإيجاد جنس أدبى وسيط فى المرحلة الأولى . ولكننا عند قراءة القطعة ثانية نحس إحساسا يقينيا أنها ليست جنسا أدبيا جديدا، وإنما هى من الجنس الأدبى السائد فى العصر العباسى ، غير أن أحدا لم يسم هذا الجنس شعرا وإنما سموه نثرا فنيا . فلا فرق بينها وبين رسالة بديع الزمان الهمذانى[٤٤] التى حقق فيها كل ما دعا إليه المعلوف وأكثر مما دعا إليه .

والحق أن الدارس لا يعتمد على ما سبق فقط لاستبعاد قطعة المعلوف من حيز الشعر ، بل يعتمد على ما هو أهم ، أريد موضوعها وتناولها فالمعلوف يتحدث فيها عن «الهواء والصوت» ، ويتناولها تناولا علميا يكاد يخلو من العاطفة خلوا تاما .

وعندما نتجه إلى من عده الأدباء أبا الشعر المنثور ـ أمين الريحانى ـ نجد لديه منه ثروة أكبر مما وجدنا عند غيره من كُتّابه ، وقد حفظها فى الجزئين الثانى والرابع [٤٥] من ريحانياته . وعندما ننظر فى هذه الثروة نجد تنوعا مثل الذى رأيناه عند جبران ، وإن كان الأمر الذى نأسف له أنه صان تواريخ كتابة بعض القطع وأهمل بعضها الآخر ، فحرمنا القدرة على رصد تطور هذا الفن عنده .

ويتراوح طول القطع عنده ما بين الصفحتين مثل **«النجوى»** (٤ : ٣) ، والعشر مثل **«فؤاد»** (٢ : ٢٠٦) و **«بلبل الموت والحياة»** (٤ : ٢٠) [٤٦] وتنبع كل القطع عن تجارب عاطفية عاناها الكاتب أمام أحداث وأماكن وأشخاص فألهمته ما كتبه .

ويشغل فن الريحانى موقفا وسطا بين فنون بقية كتاب الشعر المنثور . فنراه يعتمد على التصوير ، ولكنه لا يبلغ فيه مبلغ جبران فى اتساع الصورة حتى يحتوى على القطعة كلها ، وفى إحياء معظم ما يتحدث عنه من مجردات ومحسوسات ، وإنما أكثر همه فى التصوير الجزئى الذى لا يتسع إلا فى قطع جد قليلة .

ويعتمد على الموسيقى ، ولكن هذا الاعتماد يحتاج إلى دراسة أخرى . فما أكثر القطع التى يختفى منها النغم أو يكاد ، والتى يخفت فيها النغم خفوتا متفاوتا . ثم نفاجأ بقطع عالية النغم حتى تكاد تخضع للوزن وإن كانت نادرة . فيبنيها بناء الموشحات [٤٧] فى التقسيم إلى مقاطع ، وتوزيع الجمل على السطور ، والمخالفة بين أطوالها ، والمغايرة بين قوافيها أو أسجاعها ، مع التزامها . ولولا انعدام الوزن لكنا أمام موشح لا ينقصه شئ .

ويعتمد على المفردات والصور المأخوذة من الكتب المقدسة ، غير أن الريحانى أكثر اغترافا من القرآن وتأثرا بأسلوبه ، وأقل تأثرا بالكتاب المقدس والأساطير القديمة من جبران .

ويعتمد الريحانى على التكرار ، ويفتن فى أشكاله مثل جبران ، ليمثل الموجات العاطفية التى يعانيها الفنان فى صعودها وهبوطها ، ويضع العمل الفنى فى إطار واحد يلم أشتاته فى مقابل الوزن والقافية فى القصيدة التقليدية ، ولتكون الكلمة أو الجملة المكررة النغمة التى تكشف عن انفعال الفنان ، وتكون نواة تلتف حولها أفكاره .

وأمثل لفن الريحانى بقوله فى النجوى :

«ياذا الجلال الأزلى ، ألحقنى بشىء من جلالك
يا ذا النور الدائم ، أمددنى بقبس من نورك
يا ذا القوة غير المتناهية ابعث منها فى قواى

إنما أنا مبدأ الحياة الأزلية ، وعين الحب والقوة،وإنى حى فيك عليم بنجاويك ...» .

وأخيرا نلم بقصيدتى **خليل مطران** المنثورة والمنظومة . أما المنثورة فقد دونها على وعى تام بشكلها ، فقد افتتحها بقوله : [٤٨]

«أطلق عبراتك من حكم الوزن وقيد القافية
وصعد زفراتك غير مقطعة عروضا ولا محبوسة فى نظام» .

وسار فى القصيدة المنظومة على النهج المعروف ، فالتزم فيها الكامل بحراً والميم المكسورة روياً «وقسمها إلى أربعة مقاطع ولكننا لا نتبين وحدة خاصة لكل منها فقد خاطب الميت فى المقطع الأول وأعظم مكانته . ثم تحدث عن عجزه عن رثائه وسخف البكاء عليه . واتجه منذ المقطع الثانى إلى الميت ليدخل معه فى حوار فلسفى عن الموت والحياة والخَلْق خلص منه إلى أن الميت بلغ به مثل هذا التفكير فى أثناء حياته إلى أن البر أشرف الأشياء ، فاتخذ من كلمه الرائع بلسماً للمكلومين . وأعلن فى المقطع الأخير أن ذكراه خالدة . وكل ذلك حديث نجده فى كثير من القصائد القديمة .

وتحدث فى شعره المنثور حديثا فلسفيا أيضا عن الصراع بين الموت والحياة أو الظلمة والنور ، وتساءل عن السبب فى بكاء الموتى على الرغم من حقيقة الموت ثم أجاب بأن البكاء إنما على بعضنا الذى ذهب مع الميت ، واتخذ من ذلك الجواب تكأة لحديث مستفيض عن قدر من فقدناه ، اعتمد فيه على عدد من الصور اتخذها من الطبيعة ، وهى صور تختلف عن صور القصيدة المنظومة ، وعن أكثر الشعر التقليدى .

وعلى الرغم من أن القطعة خالية من الوزن والقافية والتنسيق بين الجمل . بأنغام خفيضة تجرى فى كلماتها حتى نكاد نشعر بوزن ما يجرى فى بعض سطورها .

وأوضح الظواهر فيها التكرار وصور الطبيعة مثل قوله [٤٩] :

«فقدناه ففقدنا لغة فى يراع
فقدنا زهرة ذابلة تنذر بذبول الحديقة
فقدنا حديقة متجردة تنبئ بزوال الربيع
فقدنا ربيعا انقضى به عصر فى عمر رجل
فقدنا شمساً أطلعت ذلك الربيع وزانته بأنوارها وأندائها»

تكشف لنا هذه الجولة فى النصوص التى أصدرها المبشرون بالشعر المنثور عن تصورهم للجنس الأدبى الذى اعتقدوا أنهم يبتكرونه،تأثرا منهم بما وجدوه فى الأدب الغربى عامة وأدب الشاعر الأمريكى ويتمان خاصة . ويمكن أن نقول إنه حمل الخصائص التالية :

ـ **التدفق العاطفى الحر** ، فقد ركز كل من كتب الشعر الحر وعنه على كونه ثمرة تجربة عاطفية شخصية ، وعلى أن الأديب استطاع أن يعبر عن هذه التجربة تعبيرا صادقا ، لا يتيسر له فى الشعر المنظوم ، بسبب قيود الوزن والقافية وضغط التراث الثرى على فكره وخياله ووجدانه . ولذلك أثارت القطع التى أحسن الأدباء اختيار موضوعها إعجاب القراء ، وهوى غيرها فى أحضان النثر على الرغم مما حمل من حلى لغوية

ـ **توفير لون من التنغيم** ، فعل ذلك أدباء مثل جبران عن طريق الكلمات العذبة القريبة التى اختارها وبنى منها جمله فأشاع نغما حلوا خفيضا تحس به الأذن المرهفة وتخطئه الأذن العادية . وفعله آخرون بالاعتماد على الجمل القصيرة المتساوية الطول ، وبالمشاكلة بينها فى

بنائها ، وبترديد الكلمات ذات الجرس الواحد وبالجناس ،. بل بالسجع الذى صار قافية ، غلا فيها الريحانى فالتزمها فى مقطوعة أو اثنتين .

— **التصوير والإحياء** . وصل ذلك إلى قمته عند جبران الذى كان يحيل موضوعه مهما كان إلى لوحة عريضة يعرض فيها الطبيعة بتضاريسها المتغايرة ، وماتنبته من أزهار ونباتات ، ومما يعيش فيها من حيوانات ، وينثر الصور الجزئية . فنجد كل معنى أو حدث عنده يتحول إلى كائن حى له وجوده الخاص . ويدنو الريحانى منه على تفاوت . وإن كان لا يلحق به البتة . فالخيال التصويرى شىء هام فى هذا الجنس الأدبى .

— **التكرار** : لما كان الشعر المنثور فاقد الإطار الذى يضم القطعة كلها والعمود الذى يحس القارىء أنه يجذب ماانبعث عنه من حديث ويطرد مالا يلتئم معه ، وكان صاحبه محتاجا إلى التنبيه العاطفى أكثر من حاجة الناظم اضطر إلى التقاط بعض الألفاظ التى تحمل — فى خلده — أو أراد أن يحمّلها دفقات شعورية جياشة أو بعض العبارات التى اتخذ منها نغمة لها إيحاؤها ورددها إما فى مطالع الجمل أو فى مطالع المقاطع أو فى مطالع المقاطع ونهاياتها أو فى مطلع القطعة ومنتهاها .

— **التقسيم** : لما أطال بعض الكتاب قطعهم،قسموها بل قسموا حتى القطع القصيرة إلى فقرات عدوها شبيهة بالمقاطع التى تنقسم القصيدة الرومنسية إليها .

وآن الأوان لننظر فيما كتبه شاعرنا أحمد شوق . وأول ما تطالعه أنه أحسن اختيار الموضوعات . فهى موضوعات يمكن أن تبث فى النفوس المرهفة مشاعر تطلب من يعبر عنها . ولكننا عندما ننظر فى القطع نفسها نفتقد ما كنا نتوقعه . ولا نجد غير أحاسيس شاحبة ، ويغلب التناول العقلى .

وإذا كانت المشاعر شاحبة فالموسيقى عالية ، ذات رنين أرفع مما وجدناه فى أى قطعة لكاتب آخر . فقد التزم شوق بالقافية التزاما تاما ، جاء بها فى جملتين فى كثير من الأحيان ، ولكنه وصل بها فى بعض الأحيان إلى خمس جمل .

وآثر أن تكون جمله قصيرة ، متساوية الطول ، متشاكلة البناء ، فازداد الرنين علوا ووضوحا ، يقول مثلا[٥٠] : **«الوطن موضع الميلاد ، ومجمع أوطار الفؤاد ، ومضجع الآباء والأجداد ... مجرى الصبا وملعبه ، وعرس الشباب وموكبه ، ومراد الرزق ومطلبه ،وسماء النبوغ وكوكبه ، وطريق المجد ومركبه»** .

وأضاف إلى ذلك الجناس ، وخاصة الناقص منه ، فكان له أثره النغمى الجلى أيضا .

ونفتقد فى قطع أحمد شوق التصوير أيضا ، فلا نرى عنده إلا صورا جزئية ضيقة المدى ، لا تقارن بما عند جبران ، ولا تصل إلى ما وصل إليه الريحانى ، وتغيب عنده صور الطبيعة غيابا يكاد يكون تاما .

ونفتقد التقسيم والتكرار أيضا .

ولكننا نجد الإشارات المأخوذة من التراث الثقافى . فإذا دققنا النظر فيها وجدناها مأخوذة من التراث العربى القديم غالبا ، ومن التراث الإسلامى كثيرا ، ومن التاريخ أحيانا . ولا نجد التراث الذى وجدناه عند جبران والريحانى . يقول : **«قبر.. يقف به المحزون المتهالك . يقول**[٥١] : **هذا كله قبر مالك وكأن كل أخت حوله الخنساء . وتحت ذلك الحجر صخر وكل أم ذات النطاقين أسماء وعبد الله فى ذلك القبر»** .

إذا أضفنا إلى ذلك الألفاظ الغريبة التى اعتمد عليها أحمد شوق فى قطعه وأعطتها مسحة قديمة بارزة ، كان لنا الحق أن نقول إنه لايوجد مايجمع بين أعماله وأعمال أصحاب الشعر المنثور غير إهمال الوزن ، ووضوح التنغيم . أما بقية خصائصها فتبتعد بها عن الشعر المنثور ، وتقترب من النثر الفنى القديم ، الذى عرفناه عند ابن العميد والصاحب بن عباد وأمثالها . فلا فرق بينها وبين بقية القطع التى يضمها كتاب «أسواق الذهب» **الذى أعلن الكاتب نفسه**[٥٢] **أنه يسمه من وسم أطواق الذهب للزمخشرى ، وأطباق الذهب للأصفهانى .**

ولا عجب فى هذه النتيجة فقد كان أحمد شوق يرفع السجع الملتزم دون بقية المقومات الفنية ، ويكاد يلحقه بالشعر . قال عنه[٥٣] **«السجع شعر العربية الثانى ، وقواف مرنة ريضة خصت بها الفصحى ، يستريح إليها الشاعر المطبوع ويرسل فيها الكاتب المتفنن خياله ، ويسلو بها أحيانا عما فاته من القدرة على صياغة الشعر . وكل موضوع للشعر الرصين محل للسجع ، وكل قرار لموسيقاه قرار كذلك للسجع . فإنما يوضع السجع النابغ فيما يصلح مواضع للشعر الرصين ، من حكمة تخترع أو مثل يضرب أو وصف يساق»** .

المراجع

١ — إبراهيم عبد القادر المازنى : الشعر : غاياته ووسائطه — مطبعة البوسفور بمصر ١٩١٥.

٢ — أحمد شوق : أسواق الذهب — مطبعة الهلال بمصر ١٩٣٢ .

٣— أحمد محمد الحوف : وطنية شوق ، دار نهضة مصر ، دون تاريخ

٤ — أدونيس : زمن الشعر — دار العودة — بيروت ١٩٧٢ .

٥ — أمين الريحانى : الريحانيات — المطبعة العلمية — بيروت — الطبعة الثانية ١٩٢٢ ، ١٩٢٤ .

٦ — جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة ، دار صادر ، بيروت

٧ — د. حسين نصار : القافية فى العروض والأدب — دار المعارف بمصر ١٩٨٠

٨ ـ خليل مطران : ديوان الخليل ـ الهلال بمصر ١٩٤٩

٩ ـ د . زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع .

١٠ ـعباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب . مكتبة النهضة المصرية .

١١ ـد . محمد مصطفى بدوي : رسائل من لندن ـ مطبعة رويال بالإسكندرية ١٩٥٣ ـ ٤ .

١٢ ـد . محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ـ المطبعة العالمية بالقاهرة ١٩٦٤ .

١٣ ـمنير الحسامي : عرش الحب والجمال ـ مطبعة الأرز ـ بيروت ١٩٢٥ .

١٤ ـموريه (س) : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث .

١٥ ـد . نقولا فياض : رفيف الأقحوان ـ المطبعة الكاثوليكية ـ بيروت١٩٥٠ .

١٦ ـمجلة الهلال بمصر

١٧ ـ Badawi (M. M): **A Critical Introduction** to Modern Arabic Poetry - Cambridge University Press - 1975.

١٨ ـ Jayyusi (Salml Khadra): **Trends and Movements in Modern Arabic Poetry** - Leiden - 1977.

١٩ ـ Moreh (S): **Modern Arabic Poetry 1800 - 1970** - Leiden 1976.

٢٠ ـ Sutton (Walter): **American Free Verse - The Modern Revolution in Poetry** - New Direction Book.

الهوامش

(١) أسواق الذهب ٢٠

(٢) ٣٠

(٣) ٤٠

(٤) ١٥٠

(٥) ٣٦٠

(٦) أحمد الحوفي . وطنية شوقي . دار نهضة مصر ص : ١٣٤

(٧) فعل خليل مطران الأمر نفسه . فرثى إبراهيم اليازجي بقصيدة وقطعة من الشعر المنثور (ديوان الخليل ١ : ٢٩٠ . ٢٩٤) .

(٨) Trends and Movements in Modern Arabic Poetry ـ ص : ٦٣١

(٩) ٨٦ . ٨٩ . ٦٣٠ ـ١ . وانظر : س . موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ـ ترجمة سعد مصلوح ـ ص : ٣١ . الهلال ـ نوفمبر ١٩٠٥ ـ ص : ٩٧ .

(١٠) ٢٠٤ .

(١١) ١ : ٢٨ .

(١٢) كذاجاءت التواريخ في الهلال . ولعل الريحاني كتبه في تشرين الأول (أكتوبر) لا الثاني .

(١٣) ديوان الخليل ١ : ٢٩٤ .

(١٤) انظر كتابي القافية .

(١٥) موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ١٢ . ١٧ . ٢٦ . ٣٧ .

(١٦) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ٢٠ .

(١٧) نفسه ٢١ .

(١٨) منير الحسامي : عرش الحب والجمال ب .

(١٩) ٢٣ ـ ٢٥ .

(٢٠) ساعات بين الكتب ١٢٥ .

(٢١) ٢٧ ـ٣٨ .

(٢٢) ١٨ . ٢٩ .

(٢٣) رسائل من لندن ٩ ـ١٤ .

(٢٤) الهلال ـ يوليو ١٩٠٦ ـ ص : ٥٨٠ .

(٢٥) الهلال ـ نوفمبر ١٩٠٥ ـ ص : ٩٧ .

(٢٦) الريحانيات ٢ : ١٨٢ .

(٢٧) الهلال ـ يوليو ١٩٠٦ ـ ص : ٥٨١ .

(٢٨) Trends ٦٢٧ .

(٢٩) الهلال ـ يوليو ١٩٠٦ ـ ص : ٥٨٠ .

(٣٠) Trends ٩٠ .

(٣١) عرش الحب والجمال ك . ن .

(٣٢) نفسه ١ .

(٣٣) ٤٧ . ٦١ . ١٠٤ . ١٢٦ .

(٣٤) ٢٠٣ .

(٣٥) ١١٤ .

(٣٦) ٢٣ .

(٣٧) ٧٥ .

(٣٨) ٠٧٣

(٣٩) ٢٠٤ .

(٤٠) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران ٢ : ٩٥ ـ ٢٣٣ .

(٤١) وانظر ٢ : ١٤٧

(٤٢) نفسه ١٢٨ .

(٤٣) نفسه ١٩١ .

(٤٤) زكي مبارك : النثر الفني١ :١٠٦ .

(٤٥) الريحانيات ٢ : ١٨٣ ـ ٢٣٣ . ٤ : ٣ ـ ٧٩ .

(٤٦) وانظر ٤ : ٣٩ .

(٤٧) ٢ : ١٧٣ . ١٨٦ . ١٩١ .

(٤٨) ١ : ٢٩٤ .

(٤٩) ٢ .

(٥٠) ٩ . ١٠ .

(٥١) ٢٤ .

(٥٢) ٣

(٥٣) أسواق الذهب ١٠٩ .

الشعرية والخطاب الشعري

في النقد العربي الحديث

سعيد الغانمي *

(١)

ينبغي لنا، أولا، أن نحدد المقصود بالشعرية. مادام الأدب يعتمد في مادته اللغة، ومادامت اللغة مشروطة ببناها الصوتية والنحوية والدلالية، فإن عين دارس الأدب تتجه، قبل كل شيء، إلى المظاهر اللغوية في الأدب، أي الى هذه البنى «الصوتية والنحوية والدلالية، لوصف العلاقات القائمة بينها، بشرط الا ينسى هذا الدارس أنه أمام نص أدبي، وليس نصا يستعمل اللغة المعيارية العادية. وتبدأ فرادة الأدب، في رأي جاكوبسن، من كونه رسالة تتجه الى ذاتها. وفي حين يدرس علم اللغة مستويات التحليل اللغوي، فان العلم الذي يدرس مستويات التحليل الادبي هو الشعرية، ومثلما يهتم علم اللغة أو اللسانيات بدراسة القوانين المجردة في اللغة، وليس في الكلام أو التطبيق الفعلي، تحاول «الشعرية» كذلك الامساك بوحدة الاعمال الادبية وتعددها في وقت واحد. ومن هنا فانها تريد ان تشتغل على الاعمال، وليس على النصوص، فتضع المصطلحات الضرورية والادوات الاجرائية اللازمة التي لا تقتصر على اضاءة ما تشترك به هذه الاعمال، بل ما تختلف فيه ايضا، دون ان تغفل أهمية الأوصاف الجزئية في النصوص المفردة. وبهذا المعني فان موضوع الشعرية يتكون من الأعمال الممكنة، أكثر مما يتكون من النصوص الموجودة بالفعل [١].

الشعرية، إذن، تفكر بأعمال وتشتغل على نصوص. وهذا ما يعطيها سمتين أساسيتين: الاولى انها لا تتعلق بقراءة الاعمال الادبية أو تأويلها، بل أن تتأمل في الأدوات الاجرائية لتحليل هذه النصوص، ولذلك فان حقل اشتغالها ليس ما يوجد، أو وجد سابقا من أعمال، بل الخطاب الأدبي نفسه، وما يميزه عن سواه من أنواع الخطابات الاخرى، من حيث هو مبدأ مولد لعدد لا حدّ له من النصوص. فهي حقل نظري يريد ان يثرى بالبحث التجريبي. والثانية: إن تفكيرها بالنصوص الأدبية دون تعيين لجنس أدبي معين ، يجعل منها حقلا يهتم بالتمييز بين ما هو أدبي وما هو معياري، أي بين لغة يمكن أن تفيض عنها لغات ضمنية أخرى، ولغة تكتفي بحدها الأدني، وليس حقلا للتمييز بين ما هو شعري وما هو نثري مثلما كانت الحال في دراسة الأدب سابقا. قد عاني النقد العربي منذ «المبرد» حتي وقت قريب من ثنائية البلاغتين: بلاغة الشعر والوزن، وبلاغة النثر والخطبة [٢]. اما الشعرية فتقترح بديلا اخر عن هذه الثنائية لتجعل التمييز بين الخطاب الادبي والخطاب غير الأدبي.

واستنادا الى القوانين الداخلية المستخلصة من الاعمال المفحوصة، في حقبة معينة، تحاول الشعرية ان تسأل السؤال الأخطر: «ما الأدب؟». وان تعثر على ما يشكل هوية كل نص اختلافا وائتلافا. وهي لا تعول عى الموجهات الخارجية كالوقائع والاحداث والنيات، ما لم يكن هذا التعويل قائما على أساس داخلي نصي. إن الشعرية قراءة داخلية وليست خارجية للاعمال الادبية في تمايزها واندماجها. وحيث ان كل نص يتكون من طبقات متعددة، ومستويات متفاعلة، فان الشعرية

* سعيد الغانمي : ناقد عراقي.

تحاول فرز هذه الطبقات وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النص الواحد، من خلال نصوص متعددة. وهذا ما يميزها عن «القراءة» التي هي استكشاف في نص مفرد ذي نظام خاص وتحليل له، وما يميزها أيضا عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي البحت دون استكناه التداخل والتعدد والتفاعل في هذه المستويات.

من هنا لا تنحصر مهمة الشعرية بالنصوص والأعمال الشعرية وحسب، بل بالنصوص الادبية جميعاً، حتى ليمكن الحديث عن شعرية القصة وشعرية الرواية وشعرية المقامة.. الخ.

ومع ذلك فان ما يعنينا هنا ليست هذه الشعريات، بل شعرية الشعر وحده، أي ما يميز الخطاب الشعري من منظور النقد العربي الحديث، وفي بعض تطبيقاته الفعلية.

وستحاول هذه الورقة ان تفحص المفهوم النقدي عن شعرية الخطاب في النقد العربي الحديث في ثلاثة نماذج، تعدها ثلاث لحظات أساسية، هي: نازك الملائكة، وأدونيس، وكمال أبو ديب، وان تتوصل من خلال هذا الفحص الى بلورة مفهوم نقدي خاص بها. وغني عن البيان ان النماذج المدروسة هنا قد اسهمت الى حد كبير في تطوير حركة النقد العربي الحديث باصرارها على لحظة التأمل الداخلي في الابتداء بالسؤال عن المقومات الضمنية الداخلية للشعر، وبالتالي استبعاد الموجهات الخارجية (الواقع، والمرجع، الايديولوجيا) والانطلاق من العناصر البنيوية للشعر نفسه.

(٢)

لا تكف نازك الملائكة عن الاشارة الى «ان الشعر ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلك انه يتناول الشكل الموسيقى للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الاشطر والقوافي واسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»[٣]. وفي مناقشتها لقصيدة النثر تصر نازك الملائكة ان «الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعراً، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل ان الصور والعواطف لاتصبح شعرية، بالمعنى الحق، الا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن»[٤].

الشعر، في رأي نازك، كلام عاطفي موزون، بل ان هذه العاطفية هي نتاج كهربة الوزن. والشعرية، بما هي المبدأ المولد للخطاب الشعري، تقوم عندها على الوزن. فالوزن هو روح الشعر. وهو رأي يجد أساسه التاريخي عند الزهاوي الذي كان يرى - وهو يخوض معركة الشعر المرسل — ان الوزن هو العمود الفقري الذي لا يمكن الاستغناء عنه في الشعر، بينما لا تزيد القافية عن كونها ذيلاً لهذا الكائن الحي. ولا حياة لكائن حي بلا عمود فقري، أما ذيله فقد يستغنى عنه ويظل كائنا حيا. ان استعارة الروح الوزنية والمادة الأدبية لدى نازك تستفيد من هذا التناظر. فالوزن في كلا الرأيين، وسواء اسميناه روحا ام عمودا فقريا، يظل جوهر الشعر الذي يستطيع أن يتخلص من بعض زوائده الايقاعية كالقافية - وهي متشابهة في حالتي الشعر المرسل والشعر الحر — ويظل مع ذلك جوهرا. ومن جهة اخرى يستجيب هذا الرأي لخصومة ضمنية أو صريحة بين طريقتين في الكتابة هما الشعر الحر وقصيدة النثر، وعلى احداهما ان تستبعد الاخرى باثبات شرعية ولادتها من رحم الموروث الشعري، ولا شرعية ولادة الاخرى. وهذا ما يجعل نازك الملائكة تقع في تقسيمات خارجية للناس بالنسبة الى الشعر:

١ - إنسان يتذوق الشعر يميز الوزن فيه.

٢ - إنسان ينظم الموزون بلا جمال.

٣ - إنسان يحسن النظم بموهبة موسيقية عالية.

إن هذا التقسيم، الذي لا يختلف كثيراً عن تقسيم «الشعراء فاعلمن أربعة»، لا يبسط القضية الى درجة التبذير وحسب، بل يوقع نازك الملائكة نفسها في كثير من الأحكام المتراجعة، من نحو أسفها على فقدان المنظم سمعته الايجابية، وفي الواقع فان هذه المسالة تتجاوز الخصومة المؤقتة بين أنصار الشعر المقفى والشعر المرسل في العشرينيات، أو أنصار الشعر الحر وقصيدة النثر في الستينيات. انها تتعلق بهوية الشعر نفسه. فهل صحيح ان الشعر لا يتعدى حدود الظاهرة الوزنية؟

إن الاكتفاء بالوزن أساساً أو جوهراً للشعر، وبصرف النظر عن الخصومات الشخصية أو الكتابية بين هذا الشاعر أو ذاك، لا يعني انتصاراً للمنظومات التعليمية كالألفيات والأراجيز وحسب، بل أنه يفقر العروض نفسه، ويجرده من وظائفه. فهو يجعله يؤدي وظيفة تزيينية لتطريز القول، ثم يزعم ان هذه الوظيفة التزيينية السطحية هي جوهر الشعر. والحال ان الوزن يمكن ان تكون له أكثر من وظيفة، بل ان شعرية الشعر تقوم في الأساس - كما سنرى — في ادعاء وظيفة والقيام بغيرها. فيمكن للوزن - شأنه شأن بقية عناصر الشعر - ان يدعى القيام بوظيفة، لكنه سرعان ما يقوم بوظيفة اخرى خلسة. وبرغم اقتناعنا بان الجوهر ليس سوى مجموعة مظاهر، او علاقات، وقبل ان نتأمل امكان انطواء الوزن على أكثر من وظيفة، نسأل ما وظيفة الوزن في رأي نازك؟

تقول نازك: «إن السبب المنطقي في فضيلة الوزن، هو انه، بطبعه، يزيد الصور حدة ويعمق المشاعر، ويلهب الاخيلة، لا بل انه يعطي الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحادة والتعابير المبتكرة الملهمة. ان الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة»[٥].

إذا جردنا هذه الاجراءات «النقدية» من أغلفتها الشعرية، وجدنا ان وظيفة الوزن، أو فضيلته كما تقول، هي زيادة الصور حدة، وتعميق المشاعر، وإلهاب الأخيلة. ولكن مشاعر من؟ وأخيلة من؟ من الواضح ان نازك تحيل إلى ذات الشاعر نفسه، الذي يعطيه الوزن «نشوة خلال عملية النظم». ما تتحدث عنه نازك هنا، إذن هو الشاعر أمام نص مكتوب. وهي تتصور وجود العبارات الشعرية أولا، ثم دخول الكهربة الوزنية عليها ثانيا. ووظيفة الوزن هنا ايجابية قارة تستند اليها جماليات الايقاع في القصيدة. والحقيقة ان الوزن لا يستطيع ان يقوم بذلك إلا إذا كان نقيض ما تشير اليه نازك، أي إذا كان يقوم بوظيفة سلبية غير قارة.

لقد سبق لي أن ميزت بين الوسائل البديعية والوسائل البيانية، وقلت أن الوسائل البديعية هي وسائل التنميط الصوتي التي تمتاز بالتوصيل، والاتجاه نحو الصوت، وواحدية المعنى والموضوعية، وهي بطبيعتها خطية، تعمل على محور التأليف، فتعتمد الذاكرة، وقياس الصورة على مثال سابق. أما الوسائل البيانية، التي هي وسائل التنميط الدلالي، فتمتاز بالتضليل والاتجاه نحو المعجم، وتعدد المعاني، والذاتية، وخلق الصور على غير مثال، والتركيز على محور الانتقاء، وقوة الخيال والعمودية[٦]. وفي اللغة المعيارية/ العادية، فإن أية جملة تحاول ان تقيم موازنة بين نوعي الوسائل المذكورين، فتقف، مثلاً، حيث يتطلب الصوت والمعنى. أما في الشعر، فان الوقفة تتم حيث يكون هناك انقطاع على مستوى الصوت، واستمرار على مستوى المعنى. ولو نظرنا الى التوصيل الشعري، من حيث هو مكتوب، لا من حيث يكتب الآن، لوجدنا ان وظيفة الوزن تعمل في الأساس، أو في الأقل تغري بانها تعمل على مستوى الوسائل البديعية،أي أنها وسيلة من بين وسائل التنميط الصوتي. وبالتالي فان وظيفة الوزن ستكون الاغراء بالتوصيل وواحدية المعنى. وهذه هي اللحظة التي تتوقف عندها نازك. لكننا لو أمعنا النظر في هذه الحالة لوجدنا ان اهم صفة يتصف بها الشعر هي التفاعل بين مستويات التحليل، حيث تستطيع وسيلة بيانية ان تقوم بوظيفة بديعية، والعكس بالعكس، فيمكن ان يتنكر الوزن باداء وظيفة دلالية وليس صوتية فحسب.

تمثيلا على ذلك لنقرأ قصيدة «مدينة أخرى» لمحمود البريكان[٧]:

وراء المدينة ذات الوجوه المائة
هناك مدينة أخرى
وراء المدينة حيث تشع العمارات
حيث تدور الميادين حيث تعج المتاجر
هناك مدينة أخرى
هناك مدينة الأشباح والاصداء
ساكنة تقلب ذكريات رجالها الموتى
وراء مدينة الألوان والأشكال
والضوضاء والحركة
هناك مدينة أخرى
تراقب خطو الغريب الذي هو أنت.

من الواضح أننا أمام مدينتين، كل منهما في داخل الاخرى: مدينة العمارات، وتحتها مدينة الأشباح. كلتا المدينتين في مكان واحد. توزيع الأبيات بهذه الطريقة مقصود. لقد جعل الشاعر أبيات المدينة السفلية تبدأ من منتصف أبيات المدينة الظاهرة، وكأنها تولد من خصرها. لكن لكل مدينة وزناً خاصاً وإيقاعاً خاصاً، مدينة العمارات من المتقارب، ومدينة الأشباح من مجزوء الوافر.

وكأن لكل مدينة قصيدة خاصة وشاعراً خاصاً، فنستطيع نحن أن نميز بين شاعرين وقصيدتين. سيقول شاعر المدينة الأولى قصيدة من بحر المتقارب:

وراء المدينة ذات الوجوه المائة
وراء المدينة حيث تشع العمارات
حيث تدور الميادين حيث تعج المتاجر
تراقب خطو الغريب الذي هو أنت.

ويقول شاعر المدينة الثانية أبياتاً من مجزوء الوافر:

هناك مدينة أخرى
هناك مدينة أخرى
هناك مدينة الأشباح والاصداء
ساكنة تقلب ذكريات رجالها الموتى
وراء مدينة الألوان والأشكال
والضوضاء والحركة
هناك مدينة أخرى.

وظيفة الوزن هنا لا تقتصر على إحداث التأثير الايقاعي بالدورات الزمانية التي تشغلها الجملة الشعرية، بل هي تحدد وجهة النظر. اختلاف الايقاعين أو الوزنين هو في الأساس اختلاف بين وجهتي نظر لشاعرين مختلفين، وليس مجرد تطريز خارجي. هناك مدينتان، لكل مدينة شاعر، وكل شاعر يكتب قصيدة من بحر مختلف عن بحر القصيدة الاخرى. اختلاف الايقاع هو اختلاف في وجهات النظر، ولا يهم بعد ذلك ان كانا سيتلاقيان (كما سنرى في مكان آخر) أو لا. فالوزن يمكن أن يقوم بوظيفة تضليلية، كما يقوم بوظيفة توصيلية، وبالتالي فهو يمارس من التأثيرات المعنوية سراً بقدر ما يمارس من التأثيرات الصوتية علانية.

(٣)

في الجهة المقابلة لتطرف نازك الملائكة يقف تطرف أدونيس. فهو يكتب بوعي كبير لتجربته أن هناك نقداً «يرفض سلفاً البحث في امكان النظر إلي قصيدة النثر شعرياً، أو يرفض أن يرى الشعرية خارج الوزن، ويعني بذلك إنه متأصل في قديم ما، وأنه بسبب من ذلك عاجز عن النظر إلى الجديد إلا بذائقة تقليدية، وهو إذن لا يفهم الجدة الشعرية، بل أنه في أحيان كثيرة يطمسها ويشوهها»[٨]. وخشية أن يقع أدونيس في الحصرية التي وقعت فيها نازك الملائكة، فإنه يمسك العصا من طرفها الآخر. وهكذا يستعيد تمييز نازك بين درجات التعبير بعد أن يحوره تحويراً ضروريا، فتظهر لديه أربع طرق كما يسميها:

أ ـ التعبير نثرياً بالنثر.

ب ـ التعبير نثرياً بالوزن.

جـ ـ التعبير شعرياً بالنثر.

د ـ التعبير شعرياً بالوزن.

التعبيران الأول والثاني لا يختلفان في استعمالهما عن اللغة العادية لأنهما نثر أصلاً، أما الثالث والرابع فهما مناط أهتمام أدونيس. الأول هو التعبير في اللغة العلمية والقانونية التوصيلية الواضحة. والثاني هو التعبير في الأراجيز والمنظومات التعليمية. والثالث هو تعبير قصيدة النثر والكلام الفني المنثور. والرابع هو الشعر الموزون في أشكاله المختلفة. وبرغم ما يلاحظه أدونيس من كون الوزن في التعبير النثري خارجياً «وانه كمي لا نوعي، أي أنه ليس عنصرياً شعرياً» فان هذا التقسيم ليس سوى تنويع على ثنائية البلاغتين القديمة بعد طرد الوزن، واعتبار «الدلالة» مقوماً للشعرية. عل نحو قبلي. ولكي يوضح أدونيس مفهومه عن الشعر يعطي المثالين التاليين:

أ ـ الليل نصف اليوم.

ب ـ الليل موج (أو جمل). (امرؤ القيس)[٩].

يقول : «الجملتان هنا عن الليل كموضوع واحد، لكنهما تثيران طريقتين مختلفتين لادراكه والاحساس. عدا ان لهما معنيين مختلفين. المعنى في الجملة الأولى نثري، فنقول بكلام نثري، والمعنى في الجملة الثانية شعري، فنقول بكلام شعري. الكلام في المستوى الأول اعلامي، اخباري، يقدم معلومات حول الاشياء، ويدور في إطار المحدود، المنتهي. أما الكلام في المستوى الثاني، فيوحي ويخيل، يشير إلى ما يمكن أن يكتنز به الشيء، ويوحي بصور اخرى عنه، أي بامكان تغيره، وهو يدور في المنفتح وغير المحدود»[١٠].

ولكن هذه الصياغة تثير كثيراً من الأسئلة، فهل يمكن الفصل بين الصوت (أو الكلام) والمعنى؟ وهل هناك معنى بلا صوت؟ وهل يمكن حقاً الحديث عن معنى «شعري» ومعنى «نثري»؟.

منذ الجرجاني لم يعد بإمكان البلاغة العربية أن تقول بفكرة المعاني المطروحة على الطريق. فالنظم أو التأليف هو الذي يحدد فصاحة الكلمة. إن الكلمة المفردة لا تستمد معناها من ذاتها مستقلة عما يجاورها من الكلمات بل تستمد معناها في الأساس من موقعها الى جوار الكلمات التي ترد قبلها أو بعدها. وما من موضوع شعري أو غير شعري، وما من كلمة «شريفة» أو «غير شريفة» باستقلال عن سواها من الكلمات «فالألفاظ ـ كما يقول الجرجاني ــ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة. وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ. ومما يشهد لذلك انك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر»[١١].

لا بل ان معنى الكلمة لا يتحدد بعلاقات الحضور التي تربطها ببقية الكلمات الحاضرة قبلها أو بعدها في الجملة فقط، بل يتحدد بعلاقاتها بكلمات اللغة الأخرى الغائبة عن تلك الجملة مما يمكن ان تتبادل معها المواقع أيضاً. ولكل وحدة لغوية وجهان هما الدال (وهو الصورة الصوتية) والمدلول (وهو التصور الفكري)، وسواء أكانت العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية كما يرى دي سوسير، أم ضرورية كما يرى بنفنست، فان المعنى هو نتاج تفاعل هذين الوجهين في تأليف لغوي ينسجم مع أعراف اللغة المستعمل فيها. فلا معنى إذن للحديث عن معنى شريف، أو معنى شعري، ومعنى غير شريف أو غير شعري.

يقودنا هذا إلى القول أن «التواتر الدلالي» الذي يشير إليه أدونيس، ليس خاصاً بالمعنى أو الموضوع، بل هو نتاج تفاعل الصوت والمعنى، وحيث ان الوزن هو أحد مظاهر الصوت، فانه يمكن أن يكون عنصراً فاعلاً في تغيير المعنى، كما رأينا في مثال قصيدة البريكان، وطبيعي أنه لا يستغرق كلية المعنى، أما الشعرية، من حيث ارتباطها بالمعنى، فتنشأ عن مقدار تراتب المعنى في داخل البنية الصوتية، أي ما يمكن ان تختزنه البنية الصوتية الواحدة من معان متعددة. إن اتجاه الرسالة الشعرية الى ذاتها يجعلها تستطيع ان تتظاهر بأكثر من معنى. فهي شفرة واحدة تفيض عنها معان أوائل، ومعان ثوان، ومعان ثوالث، وربما معان روابع وهكذا... وهذا ما تسميه البلاغة الحديثة دلالة الايحاء، وما يسميه الجرجاني معنى المعنى، حيث تعني اللغة أكثر مما نقول، في مقابل دلالة المطابقة، أو المعنى الأول حيث تكتفي اللغة بأن تعني ما تقول.

وانطلاقا من تحديد سلبي للشعرية، يريد أدونيس ان ينفيها عن النثر الموزون، بدلاً من استكشافها في الشعر المنثور أو الموزون. ويصل في الاخر إلي أن الوزن في النثر المنظوم «تكأة، شيء زائد، مجرد قالب، وما عبر عنه، بوساطته، يمكن التعبير عنه بالنثر دون أن ينقص شيء منه. ونرى أيضا أن «المعنى» فيه شأنه في النثر: واضح، مباشر، عقلي. ثم أن هذا المثال ينقل «فكرة» أو مفهوماً.. وهذا يوصلنا إلى القول أن الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في طريقة استعمال اللغة» [١٢]. وبنفي الشعرية عن الوزن، يصل أدونيس إلى النتيجة المضادة، وهي حصر الشعرية في «طريقة التعبير،أو كيفية استخدام اللغة».

وحصر الشعرية بـ «كيفية استخدام اللغة» منظوراً اليها كمعنى قبلي، يعني افقارا للغة الشعر والنثر معاً. وقد رأينا ان الشعرية، بما هي حقل نظري، تستبدل ثنائية الشعر/النثر، بثنائية الخطاب الأدبي/ الخطاب اليومي. والحقيقة ان كلتا اللغتين تستخدم «المعاني»، ولكن في حين تكتفي اللغة العادية بالاشارة الصريحة أو دلالة المطابقة، تريد اللغة الشعرية أن تناور فتقدم أكثر من مستوى للتعبير، واقتراح للفهم.

أدونيس، إذن، يصل إلى لغة الشعر لا من خلال فحص هذه اللغة في ذاتها، وانما من خلال المقايسة الخاطئة بما ليس بشعر، أي أنه يحاول اسناد الشعرية إلى المعنى بنفيها عن الوزن. لكن هل أن القول بأن (س) من الناس ليس بملاكم يعني ان (ص) بطل العالم في الملاكمة؟.

لتوضيح إمكان أن تنطوي البنية الصوتية ذاتها على معنى تفريعي الى جوار المعنى الذي تقدمه البنية الدلالية، استشهد بالمقطع التالي من قصيدة «البرعم والرعد» لعبد الرحمن طهمازي، التي سبق ان حللتها كاملة[١٣].

الجمرة التفت وبين رمادها انعدمت واكملت الرمادا
بيدي مردت قشورها المتفطرات
أملاً
فلم أجد النواة.

تتحدث القصيدة عن إخفاق التجربة الصوفية في الوصول إلى الحقيقة. وتتحقق ذروة الاخفاق عند هذا المقطع. وتتكافل هنا البنية الدلالية والبنية الصوتية. فعلى مستوى الدلالة يتحقق الشاعر من خيبته بأن يمرد بيديه الجمرة ليجد رمادا بلا نواة، وعلى مستوى الصوت تعطينا الابيات شعوراً متسارعا بالمرارة، حيث يتكرر حرف الميم مولدا فينا الاحساس بالاغلاق والاختناق:

الجمرة التفت وبين رمادها انعدمت وأكملت الرمادا

وفي البيت التالي يكرر الشاعر حرف الراء ليعطينا إحساسا بالقلق والتردد:

بيدي مردت قشورها المتفطرات.

والغريب ان تكرار الميم ثم الراء لا يقتصر تأثيره على تفجير الحس المبهم بالمرارة، بل انه يكتبها. فلو جمعنا الميم والراء لكانت كلمة (مر). ونحن نلتقي بهذين الحرفين في وسط كلمة (جمرة) وفي مقلوبها بداية (رماد) وفي أول (مردت). بل اننا لوعدنا الى المرجع الذي يمكن ان تحيلنا اليه قصيدة (البرعم والرعد) ـ وهو سورة الرعد في القرآن الكريم، لاشتراكهما في الاسم ـ لو جدنا أن أول آية في هذه السورة هي الحروف: ا ـ ل ـ م ـ ر. ولا يوجد التوتر الدلالي على مستوى المعاني وحسب، بل أن توليد المعاني يمكن أن يعتمد على الأصوات نفسها. فوسائل التنميط الصوتي لا تقل فاعلية عن وسائل التنميط الدلالي في توليد المعاني في الشعر.

(٤)

يطور كمال أبو ديب أوسع وأشمل نظرية عربية في الشعرية تستفيد من معطيات النقد الحديث في مختلف مدارسه واتجاهاته، وتحاول ان تؤاخي بينها. وبرغم إصراره على أن «الشعرية خصيصة نصية، لا ميتافيزيقية» [١٤]، فانه لا يتردد في القول ان «اكتناه العبد الخفي للشعرية يبدو ان ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الانسانية يستحيل النفاذ اليها الآن» [١٥]. والشعرية في التصور الذي يقدمه كما أبو ديب وظيفة من وظائف ما يسميه بـ «الفجوة: مسافة التوتر»، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته كما يرى «على الشعرية، بل انه

لأساسي في التجربة الانسانية بـأكملها، بيد انه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجـربـة الفنية أو بشكـل أدق للمعـاينـة أو الرؤية الشعريـة بوصفها شيئا متمايزا عن — وقد يكون نقيضا لـ ـ التجربة أو الرؤية العادية اليومية» [16].

الشعرية إذن، عنده ليست الحقـل النظري الذي يدرس المبدأ المولـد في الخطاب الشعـري، بـل وظيفـة من وظـائف الفجـوة: مسافـة التوتـر. وميدان اشتغال الفجـوة: مسافـة التوتـر ليس الخطـاب، بل الـرؤية والتجـربة، فهـي شرط ضروري للتجربـة الفنية يميزهـا عن التجربة العاديـة والرؤية اليوميـة. ومن هنا يؤكد كمال ابـو ديب ان الفجوة: مسافة التوتـر هي في الأساس فضاء «ينشأ من اقحام مكونـات للوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميـه جاكوبسن نظـام الترميز Code في سياق تكون فيه بينها علاقات ذات بعدين فهي:

١ ـ عـلاقات تقـدم باعتبـارها عـلاقات طبيعيـة نابعـة من الخصائص والـوظائف العـادية للمكـونات المذكـورة ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة لكنهها.

٢ ـ علاقات تمتلك خصيصة اللا تجانس أو اللا طبيعية: أي أن هذه العلاقات هي تحديدا لا متجـانسة في السياق الذي تقدم فيه وتطرح في صيغة المتجانس» [17].

يـظهر مـن ذلك ان الفجوة: مسافـة التوتر فضـاء تصوري مفهومي يقوم على مبدأ العلاقـة التي تضبط عناصره المتناقضة وغير المتجـانسة بما يضفـي عليها صفـة التجـانس والـوئام في داخل سياق معين. والشعـرية ـ حقلا ـ هي وظيفـة من وظائف الفجوة من حيث هي فضاء للتجربة الانسانية باتساعها. وهكذا تمتلك الفجوة: مسـافة التوتر قدرة الانتقال مـن مستوى بحثي الى آخر، فهي أحيانا فضاء للمكونـات الفكرية لدي المبدع، أو ما يسميـه لوسيـان جـولـدمان بـرؤيـة العـالم، وأحيانـا فضـاء للمكونـات اللغوية في النص، وفي الـوقت نفسه قد تكـون فضاء لآليات التلقـي لدى القارىء. يقـول أبو ديب: «تتشكـل الفجوة: مسافة التوتـر لا من مكونات البنية اللغوية وعـلاقاتها فقط، بل من المكونـات التصورية ايضا، اي لا من الكلمات فقـط، بل من الأشياء أيضا» [18].

اتساع مفهـوم الفجوة: مسـافة التوتـر هذا يبـدأ ولا ينتهي. فهي تشمـل ما قبل النص والنـص وما بعده، وتكون جـزءاً من تاريخ الأدب، والأعـراف التي تسود فيه، وجزءا مـن رؤيا العالم لدى الشـاعر أو الكاتب، وخصيصـة نصية، وطريقـة لاستقبال النص في النظام الـذهني لدى القارىء. يكتب أبـو ديب: «يمكننا أن نقرأ تـاريخ الشعر بـاعتباره تاريخ الفجـوة: مسافة التـوتر وتطـورهـا عن الكـلاسيكيـة إلى السريـالية ومـدارس الحداثـة المختلفة. وكتابـة مثل هذا التاريخ للفجوة واتسـاعها المستمر لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بـل على صعيد تصور الفنان لنفسه وعـلاقته بالآخـر، والمواقف الفكـرية والرؤى الابـداعية، وعلى صعيد تصـور بنية العمل الأدبي أو الفني، ستكـون مهمة شاقة دون شـك، لكنها ستكون أيضا مليئة بـالاثارة والكشوف الفنية» [19]. وبالتالي تتحول الفجوة: مسافـة التوتر من مستوى البحث عن المقومات النصية لشعرية الشعر إلى مستوى التجريد الفلسفي الذي يبحث عن الموجهات الفكـرية لشعرية العالم، أي أنها بحكـم محاولتهـا الجمـع بين المذاهب والمنـاهـج النقـديـة المختلفة، محكومـة بالتحول من خصيصـة نصية إلى خصيصة ميتافيزيقية تبحـث، باسم النزوع الشامل، عـن الشعرية خارج الشعر.

ضمناً، يريد كمال أبو ديب أن يـوفق بين عدة مناهج. ولعل أهم هذه المنـاهج التي يريـد التوفيق بينها هـي: النقد المتجة الى القارىء عند آيزر وجماعة نقد استجـابة القارىء، والنقد المتجه إلى النص لـدى السيميائيين من أمثـال يوري لـوتمان وريفاتير وجان كـوهن وسواهم، والنقـد المتجه لى السياق وبخاصـة لدى لوسيان جولدمان.

لقـد استعمـل آيـزر مفهوم «الفجـوة» في كتـابـه «القـارىء الضمني» مطـورا إياه عـن انغاردن. وتمثـل عملية القـراءة لدى آيزر وسيطـا بين العمل الفنـي لدى المؤلـف والتجربـة الجمالية لدى القارىء أو المتلقـي. فلا يتحقق العمل الفنـي في الوجود الا حين يكـون هناك تفـاعل بين النـص والقارىء، أي بين القطـب الفنـي لـدى المؤلـف، والقطب الجمالي لـدى القـارىء. ووظيفـة الفجوة لـدى ايزر هـي تنظيم الحقل المرجعـي للأجـزاء النصية المتفاعلة بانعكاس بعضها على بعـض، وضبط كل العمليات التي تحدث في داخل الحقـل المرجعي لـوجهة النظـر الهائمة، وخلـق وجهة نظر في الحقـل المرجعي» [20]. فالفجوة مفهـوم نصي، وملء الفجوة فاعلية يقوم بها القارىء. وبذلك يحافظ آيزر على قانون الظاهـراتية الـذي سنه «هوسرل» في أن كـل شعور هـو شعور بشيء. القراءة هي عملية تحقق النـص لدى القارىء. فالقارىء عنصر فاعل في ملء الفجوات التي يخلقها النص في لفه ودورانه. أما لـدى كمال أبو ديـب فان الفجوة — كما رأينا — توجـد قبل النص ومعـه وبعده. ولـذلك فـان فاعليتهـا لا تقترب بالقـارىء وحده، بل تقترن قبل كل شيء برؤية العالم التي يبثها المؤلف في تضاعيف عمله.

ومن هنا فـإنها مفهوم أيزر مطبقا على الجهـاز النقدي لدى لوسيان جـولدمان، ومستثمرا بنية التضـاد في النقد النصي لدى يوري لوتمان. وبالتالي يصح عليها مـا يصح على نقد جولدمان

من اقامة مماثلة بين عـالمين هما البنية الفوقية للفكر (أو الشعر هنا) والبنية التحـتية الاجتماعية، ثـم ربط هذين العالمين بجسر التشاكلات أو المماثلات الشكلية بين الـرؤية الفكرية والممارسة الاجتماعية. ولذلك فان شعرية يقترحهـا جولدمان تظل محكومة بالخارجية والتماثل بين عالمين، وليس التفاعل بينهما.

كمال أبو ديـب يشبه جولدمـان هنا، أكثر بكثير ممـا يشبه آيـزر. ولذلـك فـإنـه يكتب في آخـر كتـابـه«الشعريـة»ما يأتي: «الشعرية هي قدرة عميقة نادرة على استبطان الإنسان والعالم، الطبيعـة وآلهتهـا، المجتمـع وصراعاتـه، الحضـارة وسمـومهـا وعظمتهـا، الطبقات المسلوبة المستغلة وملحمـة صراعها ضـد طبقـات لم تزل عبر التـاريـخ تمسح وجـودهـا بالقسر والقهـر والقمع، وكل ما في اللغة من قافات وقيافات... إلخ» [٢١].

لقد اتسعت الشعرية لتشمل كل شيء يقوم على بنية التضاد، ومـن هنا يهتـم أبـو ديب بعنـوانـات فرعيـة يعيـد فيها النظـر بموضوعات كثيرة، استنـاداً إلى هذه البنية، دون ان ينتبه إلى أن تضخم الشعـرية المفرط هـذا سيجعل الفجـوة، مسافة التـوتر، بنية لا تـوجد في مكان أو عنـد أحد، وبالتـالي بنية ميتافيـزيقية «متعالية». ومثل كـل بنية ميتافيزيقية، فهي غير قـابلة للتحديد والـوصف والاكتنـاه، أي أنـه سيجعلهـا عكس ما أراده حين افترض في البداية أنها خصيصة نصية، لا ميتافيزيقية.

(٥)

نحتاج، إذن، إلى شعـرية لا تفرط في التضييـق، ولا تفرط في الاتساع، شعـرية تبـدأ من النـص نفسه. فـالنص ليـس مجرد حامل ينقـل المعنى، أو حاو له، وليس وعاء يصب فيه الكـاتب أفكاره التي يستقبلهـا المتلقي استقبالا سلبيا. ويبـدو أن «رؤية العالم» «بما هـي تماثل بين البنيـة الفكريـة والبنية الاجتماعيـة تعـود بنا إلى هـذا الفهـم للنص بـاعتبـاره تجسيدا للمعنـى، أو حاملاً لمحمول خـارج النص، كما كانت تذهب إلى ذلـك النظرية الجمالية التقليدية. ولعل من أبـرز الملامح التي يتميز بها النص الفني عن سـواه هو انطواؤه على مستويين من الـدلالة في الاقل. وانطـواؤه على مستــويين يعنـي انطــواءه على لغتين في الاقـل. فالنـص فضاء سيميائي تتفـاعل فيـه اللغات وتتداخـل وينظم بعضها بعضا تنظيما تـراتبيا [٢٢]. وهو لا يجسـد المعاني، بـل يولـدها. ولا تـأتي عملية تـوليد المعـاني نتيجة اتسـاع في البنى فقط، بـل نتيجة تفاعل هـذه البنى وتداخلها. والمهمـة المزدوجة التي يتكفل بها النص هي تمثيل المعـاني من جهة، وتوليد معان جديدة من جهة أخرى.

لكن كيف يمكن ان تتفاعل البنى في النص؟

لعل أدق تعريف للبنية هو ذلك التعـريف الذي قدمه ريفاتير حين قال: «إن البنية نظـام يتكون من عناصر متعـددة، لا يمكن أن يتعـرض أي منهـا لتغيير دون احـداث تغييرات في العنـاصر الأخـرى جميعـاً» [٢٣]. وهـذا يعنـي أن عنـاصر البنيـة تتبـادل التـأثير، بحيـث أن أي تغيير في واحد منهـا يـؤدي إلى تغييرهـا جميعا. وإذا نظرنا إلى القصيدة كبنية، فـان تعدد مستويات هذه البنية وعناصرها المختلفـة ستتبادل التأثير، أي أن أي تغير يطرأ على النظام الايقاعي مثلا سيكون تغييرا لوجهة النظر، أو النظام الـدلالي أو الصوتي.. الـخ. ولان النص مـولـد للمعاني، وليـس حـاملا لها، ولأن التفـاعـل قائم بين مستـويـات بنية القصيـدة وعناصرها، فان الوظـائف التي سيقوم بها أي عنصر من عناصر الفعل الاتصالي ستتفاعل وتتداخل أيضـا. ولابد من البدء بلغوية الشعر، واللغة ليسـت الدلالة فقط، بل هي التفـاعل بين الصوت والدلالـة في سياق معين، لكن في حين تتـوقف اللغة عنـد وظيفة معينة اساسية لكل عنصر من عناصرها، يريد الشعر ان يخلخل هذه الـوظيفة، فيعيد تـرتيب هذه العناصر تـرتيبا جديـدا يؤدي بالتـالي الى تغيير العلاقة بين اللغـة والفكر. إن الشعر بـاكتفائه بأبنيته اللغوية يتصور، ويغرينـا بأن نتصور معه، أنه يستبدل الكلمات بـالاشيـاء، فيصير الحجـر «حجـريـا» كما يقــول الشكلانيـون الروس، ويجعـل «ماء الملام» مـاء كما يقول أبـو تمام، ولا يمكـن حصر هذه الأبنيـة بمستوى واحـد نـزعم أنـه الشعر كلـه. فالوزن أو العـروض أو البنية السطحيـة، بما فيها من عناصر صوتية وجناسات، وتوريات، وتكـرار ليست الشعر كلـه، انها عنصر واحـد فقـط من عنـاصره. واعـادة نظـم هـذه العناصر بطـريقة تتغير فيها وظائفهـا هي ما يجعل مـن الشعر شعرا. وكـذلك الـدلالة أو المعنـى. ان التشبيه أو الاستعـارة أو الكنـاية، أو حتـى الاسطـورة والايديـولوجيـا، هـي كلها ثمـرة التفـاعل بين نظـام صوتي ونظـام دلالي، يـريد واحـد منهما أو كلاهما ان يغير وظيفته سرا ويمكـن للتوتر الدلالي ان ينشـأ عن عنصر صوتي، مثلما ينشأ عن عنصر دلالي.

إن بنية الشعـر هي نسيـج عناصره الـداخلية كنظـام لغوي يتفاعل فيه الصوت والدلالـة والسياق، وليست عنصرا يأتي اليه مـن الخارج، وإلا لارتددنـا إلى شعـريـة الكلمـة المفردة بـذاتها، وشعـريـة الحقيقـة، وشعريـة الشيء، إلى غير ذلـك مـن أوهـام تجاوزها النقد. يمكن طبعا الحديث عـن شعريات للأشياء، لكن هـذه الشعريـات تأتي مـن داخل الشعـر، وفي استعمال محدد، وليـس من خـارجـه بـافتراض مقوم ذاتي في الاشيـاء نفسهـا، والفجوة التي يتحـدث عنها آيزر أو كمال ابو ديـب ليست ملكة ذاتية يتمتع بها القارىء، بل مشـاركة القارىء في ردم الفراغات التي تنتـج عن تفاعـل مستويـات القول الشعري. ولا يتـم هذا

الردم كيفما اتفق، بل استناد إلى أعـراف وتقاليد تمثلها القارىء قبل ذلك. فلدى القارىء مخزون مـن الخبرة الناتجة عن قراءات سابقـة. ان من يقرأ قصيدة معينـة لا يقرأها وفقـا لهواه الذاتي ورغبته الإعتباطية، بل لابد ان يفـك شفراتها بما تمثله قبل ذلك مـن مفاتيـح سابقـة اكتسبها مـن قراءة عـدد لا حصر له مـن النصوص. وهنا تظهـر الحاجة إلى اكمال الشعرية بـالقراءة، أي تطبيق المعلومات النظرية عن الخطاب المولد على نصوص فعلية.

ومع كـل ما في الاجتزاء من عيـوب، دعنا نأخـذ، تمثيلا على ذلك، المقطـع التالي من قصيـدة «اللقاء الأخير في رومـا» لمحمود درويش [٢٤]:

صباح الخير يا ماجد

صباح الخير والأبيض

قم اشرب قهوتي، وأنهض

فإن جنازتي وصلت

وروما كالمسدس -

كل أرض الله روما...

تحمل القصيـدة عنواناً فـرعياً هـو «مرثية لماجد أبو شرار» ولـذلك فـان قراءتنـا أياهـا، مـرثية، تغتني باسترجـاع كامـل الموروث الرثائي في الشعر العربي من أبيات عبدة بن الطبيب في رثاء قيـس بن عاصم حتـى الوقت الحاضر. ومـن الطبيعي أن يخاطب الشاعر من يرثيه، ففي أبيات عبدة بن الطبيب يقول:

عليك سـلام الله قيس بـن عاصـم

ورحمتـه مـا شـاء أن يترحما

تحيـة مـن ألبسته منـك نعمـة

إذا مـر عـن قـرب بقبرك سلما

فما كـان قيـس هلكه هلـك واحـد

ولكنـه بنيـان قـوم تهدمـا

غير ان اتجاه هـذا الخطـاب الى ميـت، في الموروث الـرثـائي العربي، يفترض ان الميت حي قادر على استماع الخطـاب والرد على السلام. ان تحية محمود درويش «صباح الخير يا ماجد» لا تختلف في جوهـرها عن تحية عبدة بن الطبيب «عليك سلام الله قيس بن عـاصم». ولكن في حين يفترض عبدة بـن الطبيب حياة قيس بن عاصم ميتا، يفترض محمـود درويش حياة ماجد حيا. ولـذلـك فهو يـدعـوه الى فعـل حيـاة يـومي هـو شرب القهـوة الصباحيـة، والتهيؤ لوصول جنـازة الشاعر. ولكن كيـف تصل جنازة الشاعر؟ لقد أحيا الشاعـر جنازة المرثي ليفترض بالمقابل وصول جنازة الـراثي. هنا نرى تبـادل أدوار مثيرا. المرثي حي، والراثي ميت، لأن وصول جنازة الشاعـر يعني كونه ميتا أيضـا. فكيف يـرثي الميت الحي؟ لا خيـار لنا إلا ان نتصور ان مـاجدا هو الذي يرثي محمود درويـش، وليس العكس. ولأنه حي، فان تحيته تـؤكد على الأبيض الـذي يرمز إلى شيئين في وقـت واحد. فهو لون الحياة، في مقابل لـون الحداد (الأسود) من جهة، وهو مكان إطاري للفعل المحاصر في مناخ البحر الأبيض المتوسط من جهة أخرى. ولأن المرثي حي، فـان الأفعال التي يقوم بها أفعال في صيغـة المستقبل الـذي لم يحصـل بعـد «فعلا الأمـر: اشرب وانهض، وهذا الأخير يشكل قـافية مع : أبيض)، بينما لا يـوجد سـوى فعل مـاض واحد للشـاعر (ان جنـازتي وصلت). ولقـد سبق للشـاعر ان أورد هذه العبـارة بتمامها في قصيـدة «عودة الأسير» [٢٥]:

ليسكت ها هنا الشعراء والخطباء

والشرطي والصحفي

ان جنازتي وصلت

كيـف يمكـن لميت ان يكلـم الاخـريـن، ويخبرهم بـوصـول جنازته، إذا لم يكن حيا، أي اذا لم يكن مـوته نفسه حياة أخرى له. في قصيدة «نشيد الى الأخضر» يكتب محمود درويش [٢٦]:

وأنا اكتب شعرا، أي أموت

فعل كتابة القصيدة، أو الرثـاء تحديدا، هو إذن علامة موت الراثي وليس المرثي. وبما ان المرثي حي، والراثي ميت، شعريا، فـان القصيدة لا يكتبهـا الراثـي بل المرثـي. ولهذا تتجه أفعـال المرثي الى المستقبـل، وأفعال الـراثي إلى الماضي. الشـاعر يـرثي الفقيد بشعـره، والفقيد يـرثي الشـاعر بمـوته. وكـلاهما حي/ ميت أو ميت / حي.

لكن موت ماجد حدث فعلي حصل في روما. وسيادة الوظيفة الشعريـة على الوظيفـة المرجعية لا يطمس الاحـالة، بـل يجعلها غامضة [٢٧]. ولذلك تبدو روما للشـاعر بصورة مسدس مسدد اليه. ومـا يحصل للشـاعر والفقيـد يحصل لـروما ايضـا، فهي الاخـرى ترتفـع من وجـودها الفعلي في صيغـة التشبيه المحـدد بمكان فعلي على الخارطـة (روما كـالمسدس) الى تجريـد مكاني يعانق الامكنة كلها ويتماثل معها (كل أرض الله روما). وإذ كان المبتدأ في هذه العبارة أليفا باعتبار وقعه اللغوي والديني القريب «كل أرض الله» فإن الخبر يتنـاقض معه «روما» إذ كيـف يمكن أن يتماثل جزء من الأرض مع الأرض كلها.

في الـواقع إن التماهـي بين (روما) وكـل أرض الله جزء مـن التقـاليد الشعـريـة القديمـة. ونجـد هـذا التماهي في مسرحيـة لكـورنيه، حيـث يقول «سر تـوديـوس» القائد الـروماني الـذي

انشق على قيصر وأسس جمهورية في أسبانيا:

لم أعد اسمى روما أرضاً تحوطها الأسوار

فهذه الأسوار التي كانت أبدع ما تكون في الماضي

لم تعد سوى السجن أو بالأحرى القبر

ولما كنت أملك الآن كل دعائمها الحقيقية،

فان رومـا لم تعد في رومـا، انما تكون كلهـا حيثما اكون.

وقد استثمر هـذه الابيات المفكر ـ المسرحـي الفرنسي جبريل مـارسيل في مسرحيتـه (رومـا لم تعد في رومـا) [٢٨]. والجديـر بالذكر أن محمود درويـش لم ينشر في مجموعته (حصار لمدائح البحر) بيتا كان قد نشره قبل ذلك في القصيدة يقول فيه: (روما لم تعد روما).

ويبقى المجـال واسعاً للحـديث عـن العلاقـة بين الشعريـة والقراءة..

الهوامش

(١) O. Ducrot and T.Todorav, Encyclopedic Dictionary of the sciences of language, p. 79.

(٢) المبرد، محمد بن يزيد: البلاغة، تحقيق د. رمضان عبدالتواب، ص ٨٠ .

(٣) نازك الملائكة وقضايا الشعر المعاصر ٦٩ .

(٤) نفسه ٢٢٤ .

(٥) نفسه ص ٢٢٥ .

(٦) سعيد الغانمي : اقنعة النص ص ١٠٠

(٧) محمود البريكان: قصائد، مجلة الاقلام العدد ٣/ ٤ ١٩٩٢ ص ٨٧ .

(٨) أدونيس : سياسة الشعر، مقالة ما الشعرية؟ ص ٦ .

(٩) من الواضح أن مثال أدونيس هذا يستند إلى بيتي امريء القيس:

وليـــل كمـــوج البحـــر ارخى ســـدولـــه

علي بـــأنـــواع الهمـــوم ليبتلي

و:

فقلـــت لـــه لما تمطـــى بصلبـــه

واردف أعجـــازا ونـــاء بكلكـــل

غير ان في صياغة ادونيس تمثيلا، اما بيتا أمريء القيس ففي أولهما تشبيه، وفي ثـانيهما استعارة. وإذا عـرفنا أن التمثيل مرحلـة وسطى بين التشبيه والاستعـارة ادركنا الفـرق بين المثال الأصلي وصياغتـه الثانيـة. لان التشبيه (والتمثيل أيضـا من حيث هو تشبيه بلا أداة) مقـايسة بين عالمين يظلان منفصلين، في حين أن الاستعارة مطابقـة بين عالمين وانـدماج لهما في واحـد. وواضح ان الاستعـارة هنا تهدد قـانون الهوية الذي يريد التشبيه الاحتفاظ به.

(١٠) سياسة الشعر ص ٢٤ ـ ٢٥ .

(١١) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ص ٣٨ .

(١٢) سياسة الشعر ص ٢٤ .

(١٣) اقنعة النص ص ١٢٠ . والجدير بالذكر أن هذا التحليل الصوتي يحمل بعض الشبه مـع تحليل صوتي مماثل قـام به الناقد الروسي يـورى لوثمان، ولم اكن قد اطلعت عليه. انظر فيه:

Ann Shukman, Literature and Semiotics, A study of the writings of yu M. Lotman, P 60.

(١٤) كمال ابو ديب: في الشعرية ص ١٨ .

(١٥) نفسه ص ١٤ .

(١٦) نفسه ص ٢٠ .

(١٧) نفسه ص ٢١ .

(١٨) نفسه ص ٣٧ .

(١٩) نفسه ص ٤٨ .

(٢٠) Wahgang Iser, The Implied Reader, P. 275.

(٢١) في الشعرية ص ١٤٢ .

(٢٢) Jurij Lotman, The Future of structuralism, Poetics 8 (1979) p. 503.

(٢٤ محمود درويش: حصار لمدائح البحر ص ٧٢ .

(٢٥) محمود درويش : الديوان ٢ : ٣٤٢,

(٢٦) الديوان : ٢ : ٥٤٨ .

(٢٧) R. Jakobson, Language in Liter ature, P. 85

(٢٨) جبريل مارسل: روما لم تعد في روما، ترجمة فؤاد كامل، ص ١٧٤,

❋ ❋ ❋

الشك في الشعر الجاهلي

La soi-disant poésie anté-islamique.

شرارة نار انبثقت في بقعة جرداء، تناولت كل ما جاورها، فاصبحت شعلة عظيمة. هكذا الاسلام ظهر في بقعة صغيرة من جزيرة العرب، فانتشر هذا الانتشار الهائل، وما هي إلّا سنوات قلائل، بل ما هي إلّا غمضة عين في جفن التاريخ، اذا هو انبث في سورية، افتتح مصر، اخضع المغرب، اذل الاندلس، دانت له اقاصي فارس، واطراف الهند، واستولى على اواسط آسية ولاطم اواسط فرنسة ايضا، وجميع البلدان التي امتد اليه لهيبه - امر لم يرو التاريخ مثيلا له، واندفع العرب في الاثر، فملكوا واعتزوا وصاروا الى شيء لم يكن ليخطر لهم بالمنام، ولم يحلم به اجدادهم والاباء، وانما تمكنوا من الدخول الى هذه البلاد والتسيطر عليها وكانت جميعها في اسوأ حالات الاضطرابات الداخلية التي كانت ترهقها ارهاقا وتستنزف دمها وقتئذ. ففي سورية هرقل لاه بالمجادلات الدينية والمباحثات الفلسفية وفي مصر الشقاق ضارب اطنابه بين القبط والروم والمغرب سادته المنازعات الداخلية، واسبانية ارهقتها التحزبات والخصومات بين الملك والامراء. وفارس هدت قوتها الحروب المتوالية، وهكذا اقول عن باقي الشعوب والدول، التي استعمروها. واني لهذه البلدان وهذه حالتها، ان تقف في وجوه هؤلاء الغزاة؟ وهذه العصبية الوثابة في الصدور وتلك النار المتأججة في القلوب!!! فهجموا واستولوا عليها وكانت لهم لقمة سائغة وما تربعوا في دست الحكم إلّا اخذتهم عزة الملك وانفة السلطة وارتاحوا من الحروب وهدأت اعمال الفتوحات وانقضى عهد الخلفاء الراشدين لانه في ايام هؤلاء ما كان احد يقدر ان يقف في وجههم ولا يعاندهم معاند. ومن تجاسر واهان العرب ايامئذ أو عيرهم بماضيهم، فما كان الجواب سوى ضربة من هذا السيف، فهو فصل الخطاب. وفضلا عن ذلك كانت العرب تأخذهم عصبة الاسلام، فما كانوا يلتفتون إلّا الى اعلاء شأوه ورفع مناره وبسط ظله

فلما انقضى هذا الزمن وظهرت دولة بني امية ، تلك الدولة التي اعلت شأن العلم عند العرب ، افاق هؤلاء الغزاة من كبوتهم ، فاذا هم صفر الايدي من الاداب، وفي بلاد تفوقهم في الرقي و الامعان في التمدن .لانها كانت مارست جميع العلوم ونبغت في جميع فروعها وعقدت لها رايات الاولية في اكثريتها ،فتنبهوا وعلموا ان لا بد لهم ان يجاروهم في هذا المضمار وإلّا فليس امامهم إلّا ان يرجعوا من حيث قدموا ثم لا تقوم لهم قائمة بعدئذ ، فنظروا الى الخلف فاذا الاسلام امامهم وفتوحاته ، وما صنعوا في سبيله وما بذلوا لاجله وبه يمكنهم ان يتفاخروا بما فعلوا ولكنهم لقرب العهد به لم يشاؤوا ان يتخذوه كوسيلة للمفاخرة . فنظروا الى ابعد من ذلك الى قبيله فاذا الماضي اغبر لا يبشر بشيء. فما هم صانعون ؟ احوالهم ومحيطهم تدعوهم الى ان يثبتوا لمحكوميهم انهم قوم كانوا ذوي مدنية ورقي، وانه بشر بالاسلام بينهم قبيل ظهوره وغيرذلك ولكن ليس لديهم مستندات ولا كتب ! هنا وقفوا حيارى ! اي شيء ينيلهم مبتغاهم ؟ ليس لهم طريق آمن من الشعر ! فعمدوا الى الرواة و المختلقين وحثوهم ، فذكر الرواة ما يعلق بالفكر وتفنن المختلقون فاختلقوا اشعارا واحاديث كثيرة ، والشعر هو اقرب واسهل ما يتمكن به المرء لاخفاء معايبه وابداء محامده ، وهكذا عمدوا الى الشعر ، وطرقوا بابه ، فوجدوه مفتوحا ميسورا .

لا يحمل القارىء كلامنا هذا على غير محمله ولا يظن اننا ننفي وجود مايدعى بالشعر الجاهلي ، كلا ! بل اننا بالعكس نؤكد وجوده وان يكن فيه بعض تحريف مهم وتلاعب . وقد قلنا ان العرب لم يعمدوا الى المختلقين فقط بل الى الرواة الصادقين ايضا ولا ينكر الشعر الجاهلي إلّا من كان على عينيه غشاوة وفي اذنيه وقر وبعقله تعصب ، كما اننا لا ننفي وجود كثير من الشعر المنتحل ، لان اولئك المنتحلة انتحلوا الشيء الكثير منه وعليه فقد وجب الشك فيه وكما اسلفنا فقلنا ان الشك في ما رواه الرواة نتيجة لازمة لترقية البحث العلمي فان بين العلماء في اوربة الان من يقول ان الالياذة و الاوذسة ما كانت إلّا جملة ابيات اما الباقي فقد نسج خيوطه بعض القصاص بل ان منهم من يذهب الى ان

هوميرس نفسه لم يوجد إلّا في مخيلة اولئك الرواة وان الكل انتحال . ولماذا هذا ? لان شعر هوميرس هذا يشبه الشعر الجاهلي في انه لم يكن مكتوبا بل قصه الرواة بعد زمن هوميرس . كل هذا مع ما بلغه الاغريق القدماء من المدنية وانشئ في تاريخ آدابهم من الكتب الكثيرة الضخمة . فكيف اذن بالشعر الجاهلي ? وليس بين ايدينـا تاريخ ممتع كامل لآدابه العربية ?فان ما يدعى عندنا بتاريخ الادب العربي ، ما هو إلّا طائفة من المعاني وبعض من اخبار وتاريخ الشعراء والادباء جمعت « بعضها الى بعض بغير ثقة ولا احتياط ولا دقة ! » فالواجب يقضي علينا بالشك في اكثرية الشعر الجاهلي لما قدمنا من الاسباب ولاسباب اخرى دينية .ولما كان من التنافس بين الانصار والقرشيين وان بعض الرواة كحماد وخلف الاحمر وغيرهما لم يكن لهم من هم سوى الكسب والفخر ! ... وسناتي ببعض امثلة من الشعر الجاهلي في معرض كلامنا .

ومما يزيد فينا الشك هذه الكثرة المعروفة من الشعر الجاهلي واننا نعلم ان كثيرا منه مفقود كما يخبرنا كتبة العرب ان جزءا كبيرا منه فقد على اثر فتوحات الاسلام بموت كثير من الرواة ومنع تداول ذكر جزء آخر يخالف معتقدات الاسلام او يمس النبي او صحبه بشيء ؛ فهذه لو بقيت ولم تصادفها تلك العثرات المزعومة لوجدنا بين ايدينا طائفة كثيرة منه ولاحتجنا الى مجلدات ضخمة !!! نعم ! لا تنكر انه منع تداول بعض شعر وقصائد ، لامية بن ابي الصلت والحطيئة وغيرهما ، وهذا من الثابت لدينا ؛ فان الاول عارض النبي الحنيف وناصبه العداء فوقعت مشادات كثيرة بينهما والثاني ناجز خلفـاء واصحاب النبي . اظليس هو صاحب :

اطعنا رسول الله اذ كان بيننا فيا لعباد الله ما لابي بكر !
ايورثنا بكرا اذا مات بعده ? وتلك ـلعمر اللهـ قاصمة الظهر !

فكان من دواعي ذلك ان امر بعدم ذكر قصيدة بها اي تعريض بالنبي أو صحبه وانما ما بقي لنا من امثال هذه القصائد تناقله بعض الخوارج فوصل الينا ونحن نشك بقول هؤلاء الكتبة انه وجـد ذلك القدر الهائل الذي يلمحون اليه . وهذا بقطع النظر عما يلمحون اليمن اشعار امية بن ابي الصلت وامثاله

من الثائرين على الدين فجميع اشعارهم يحصر في كتاب . وكيف لا نشك في ذلك القدر الموهوم؛ بينما نحن لانؤمن بكل ما لدينا لما نرى بين سطوره من رقة الشعور الفائقة والاحساس الزائد عما يحتاج اليه اولئك الاعراب فلو اتاني امرؤ وسألني لمن هذان البيتان :

لو كان قلبي معي ما اخترت غيركم ولا ارتضيت سواكم في الهوى بدلا

لكنه قد لها في من يعذبه فليس يقبل لا لوما ولا عذلا

ما ترددت لحظة في نسبتها لعمر بن الفارض فانها تشابه شعره كثيرا ولم يكن ليخطر لي على بال انها لعنترة بن شداد (على حد قول الرواة) وهو اعرابي جلف لم تصقله المدنية . بلى ان عنترة اشتهر ببعده عن بذاءة الالفاظ وحوشي الكلام ؛ وامتاز دون اكثر شعراء الجاهلية برقته ورشاقة تعابيره ولكن مهما يكن لا تبلغ به الرقة الى هذا الحد وبين هذه الكلمات ترى آثار الصنعة والتلاعب . الم يبلغ بالرواة ان نسبوا لامية بن ابي الصلت هذه الابيات :

الحمد لله ممسانا ومصبحنا بالخير صبحنا ربي ومسانا

رب الحنيفة لم تنفد خزائنها مملوءة طبق الآفاق سلطانا

ألا نبي لنا منا فيخبرنا ما بعد غايتنا من رأس محيانا . الخ

فهنا نراه يتطلب نبيا . مع أننا عرفنا انه من الذين حاربوا النبي وعادوه ، فالرواة اختلقوا هذه الابيات والصقوها به كي يدعوا مجالا للظن ان امية قد تنبأ بظهور نبي حين ارتجاه ويعتقد به ، وانما معاداته للنبي ما هي إلا لاسباب شخصية بحتة بينهما . فهذا الاختلاق هو من ضمن الاسباب الدينية التي قلنا انها دعت الرواة الى الانتحال فهم ارادوا ان يظهروا للملأ انه تنبأ بالاسلام وببعث نبي عربي من مكة او من قريش قبيل ايامه باعوام وقرون ، فاختلقوا ماشاؤوا من الاشعار ونسبوها لشعراء الجاهلية وعمدوا ايضا الى طرق اخرى وطرقوا غير باب الشعر . فقد بلغ ببعض الرواة المختلقين في بلاد الافرنج ان الفوا انجيلا دعوه بانجيل برنابا ، وفيه تنبأوا عن بعثة الاسلام او ما يشبهه ، وذكر فيه النبي المبعوث وذلك انهم علموا ان القديس برنابا الف انجيلا ولكنه ضاع ولم يصل الينا ، فالفوا هذا ونسبوه اليه وقالوا انهم وجدوه مخطوطا قديما في تلك

الديار. وكل ذلك ليثبتوا ان كبار الاولياء كانوا ينتظرون بعثة نبي عربي وقدابان هذا الانتحال كثير من كبار علماء المسلمين فضلا عن المستشرقين .

❀❀❀

ومن المضحكات المبكيات نسبة هذه الابيات لعنترة :

فدونكم يا آل عبس قصيدة ... يلوح لها ضوء من الصبح ابلج !

ألا انها خير القصائد كلها ... يفصل منها كل ثوب وينسج !

ومثله :

عبيلة هــذا در نظم نظمته ... وانت له سلك وحسن ومنهج !

فما اسخف التعبير ! وما اظهر الصنعة؟ ومتى كانت العرب في الجاهلية تفاخر ببراعة نظمها ؟ هذه الابيات تشابه قول الزهاوي ، شاعر العراق من قصيدته « ايها العلم ! » :

تتلى امامك والجمهور مستمع ... قصيدة لفظها كالدر منسجم

لشاعر عربي غير ذي عوج ... على الفصاحة منه تشهد الكلم!

هفوة سقط فيها غير الاستاذ الزهاوي من المعاصرين ، لو قرأ هذه الابيات اجنبي لضحك ملء شدقيه ، واستخف بعقولنا ! تصفح اي ديوان فرنسي مثلا ، وقل لي بربك هل تجد فيه هذا المديح وهذه المبالغات وهذا السخف ؟ لااظنك تجده . وان جل ما تجده من هذا النوع من المفاخرة والمديح ، بعض ابيات عند بوالو Boileau ، ذلك الشاعر الناقد المقلق وعند قليل من مثله ، ولكن شتان ما بين هذه وتلك ! الفرق عظيم في رقةالتعابير ورشاقة النظم ، وتناسق التركيب وغيره ! ونحن لاندري كيف هفا الاستاذ الزهاوي هذه الهفوة ، بينما نعرفه من المجددين الناهضين وسقط في امر ظهر في سوق الشعر ايام كساده !!.

وينسب لعنترة ايضا هذه الابيات :

والنقع يوم طراد الخيل يشهدلي ... والضرب والطعن والاقلام والكتب

فكأنه المتنبي حيث يقول :

الخيل والليل والبيداء تشهد لي ... والسيف والرمح والقرطاس والقلم

فمتى كانت العرب في جاهليتها وفي الحجاز تتقن الكتابة او تعرفها ؟ نحن

نعلم ان عنترة كان اميا والعرب جلها لاتفقه القراءة ولا الكتابة بل كان همها الاهم ان تبحث عن معاشها ، وضرورياتها والاخذ بالثار ، وشن الغزوات ولا يشذ عن هذه القاعدة ، سوى من كان منهم متصلا بالروم او الفرس فقد كان فيهم تراجمة وكتبة .فاي طريقة بل اية اعجوبة حصلت فأنشأت من عنترة كاتبا ؟...هنا نستدل على ان اولئك الرواة لم يكونوا ينتحلون الشعر وينسبونه الى الشعراء الجاهليين ، بل انهم كانوا يخبطون فيه خبط عشواء. فينسبون هذا البيت لهذا الشاعر وتلك القصيدة لذاك ، بدون فكر ولا روية فلو كانوا اتقنوا الانتحال لقلدوا شعر الشاعر ونسبوه اليه ولبقينا في هذه الاشعار بين الشك واليقين ، ولكن لكونهم لم يتقنوا واصنعوا زال الشك ، فلو نسبوا ذلك البيت الى امية ابن ابي الصلت او الى قس بن ساعدة لشككنا في الابيات ولم نقدر على تأكيد الانتحال . ومما يماثل هذه الابيات من قصيدة نسبوها الى السموأل صاحب الابلق ، شك فيها كثير من العلماء ، وفيها ما فيها من التكلف :

ألا ايها الضيف الذي عاب سادتي ألا اسمع جوابي لست عنك بغافل
ألا اسمع لفخر يترك القلب مولها وينشب نارا في الضلوع الدواخل
فاحصي مزايا سادة بشواهد قد اختارهم رحمانهم للدلائل

ومنها :

السنا بني القدس الذي نصب لهم غمام يقيهم في جميع المراحل
من الشمس والامطار كانت صيانة تجير نواديهم نزول الغوائل ...(١)

فما اسخفها ! واين هذه القصيدة من قصيدته « اذا المرء لم يدنس » الحماسية ؟ فمن يعارض هذه بتلك « ياخذه العجب من الفرق الذي بينهما من حيث طبقة الشعر وجودة التعبير ولعله صادق على قول مجلة المقتطف التي روت بعض الابيات (سنة ١٨٠٦ ص ٤٠٤) فأردفها الكاتب بهذه الكلمات : « مهما يكن من امرها فهي حديثة كما قال الاستاذ مرغليوث نظمها احد الاسرائيليين ، وتناقلها الحفاظ فزادوا فيها وحرفوها وناظم :« اذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه » بريء منها » (٢) .

(١) انظر القصيدة ـ ديوان السموأل ـ طبعة شيخو ٣٧ (٢) ديوان السموأل ٣٩

وفي هذه القصيدة تلاعب ايضا من الحفاظ فاذا صدق الاستاذ مرغليوث في ان احد الاسرائيليين نظمها فكيف نعلل هذا ؟ فهو دون شك لم يختمها بهذا البيت :

وفي آخر الايام جاء مسيحنا فاهدى بني الدنيا سلام التكامل

هذا لم يرو في غير نسخة الموصل ، فأي يهودي يؤمن ان المسيح اتى ؟! اذن لا بد ان احد حفاظها او قل ناسخ هذه النسخة زادها من عندياته ! وهذا يدلنا ايضا على مبلغ التلاعب والتحريف في تلك الادوار التي مثلها اولئك الرواة والحفاظ والنساخ ايضا في نقلهم الينا اشعار الاوائل على مسرح الادب .

***

ولا يغر المرء ان يجد بين الشعر الجاهلي لينا وسهولة ، فالعربية لم تتغير كثيرا قبيل نصف قرن من الاسلام ، انما الذي تغير في البلاد العربية وعفا اثره منها تلك اللهجات والتمتمات التي كانت سائدة في اليمن وربيعة وبعض احياء العرب ولا ينهب حالا الى ان ذلك اللين فيها دليل على الانتحال بلا تدقيق نظر واعمال روية فهذه ابيات من معلقة ابن كلثوم بها رقة لفظ وسهولة :

قفي قبل التفرق يا ظعينا نخبرك اليقين وتخبرينا
قفي نسألك هل احدثت صرما اوشك البين ام خنت اليمينا
بيوم كريهة ضربا وطعنا أقر به مواليك العيونا
وان غدا وان اليوم رهن وبعد غد بما لا تعلمينا ... الخ .

فهل يا ترى هذه الرقة في اللفظ هي التي تدعونا الى وسمها انها منتحلة ؟ لنمسخ قصيدة برمتها دون ترو ولمجرد الشك في تلك الرقة واللغة ! ومن ثم يثبت لنا ان عمرا هذا لم يكن متأثرا بلغة القرآن قبيل ظهوره بلغة قريش ؟ واذن لم هذا الشطط وهذا التعسف ! يقول الدكتور طه حسين عن هذه المعلقة :

« ان في قصيدة ابن كلثوم هذه من رقة اللفظ وسهولته ما يجعل فهمها يسيرا على اقل الناس حظا من العلم باللغة العربية في هذا العصر الذي نحن فيه . وما هكذا كانت تتحدث العرب في منتصف القرن السادس للمسيح وقبل ظهور الاسلام بما يقرب من نصف قرن . وما هكذا كانت تتحدث ربيعة خاصة في هذا العصر

الذي لم تسد فيه لغة مضر ولم تصبح فيه لغة الشعر . »! (١) . شيء لطيف! من أنبأ الدكتور هذا ؟ أهمست به اليه العصفورة ؟ أم شيطان الادب ، ادب الاغريق ؟ أم جن الشعر ، شعر العرب ؟ على اي شيء يعتمد حضرة الدكتور في قوله . ان لغة العرب لم تكن تتحلى هكذا قبيل الاسلام بنصف قرن ؟ أعلى الاثار الباقية في جزيرة العرب، وأين هي ؟؟؟ أم على مخطوطات تلك اللغة العربية المتقدمة ، واين نجدها ؟؟؟

كلنا يعلم ان اللغة باقية كما كانت منذ ظهر القرآن ولم يصبها تغير جوهري ولم يستول عليها الفساد ... دعنا من هذا وأتني بأي قطعة شئت من اي مقال اردت ، ولاي واحد من المعاصرين والمجيدين ، وتعال قابلها بأي قطعة اخرى لاحد العرب الاقدمين ثم قل لي بربك هل هناك من فرق بين هذه اللغة الشائعة في يومنا ، وتلك اللغة القديمة ؟ لا ! ولا اظنك حاصلا على شيء ! ولكن رويدك ، دعني اتدارك كني فأقول نعم هناك فرق ، وما هذا الفرق إلّا نتيجة لازمة لترقي اللغة كما هو دأب اللغات الحية ، وهو ينحصر في استعمال بعض الفاظ شعرية لغوية وحذف بعض كما تجري ذلك في نثر ونظم كل اللغات القديمة وتجده ايضا في اتخاذ بعض التعابير الجديدة دلالة على المعاني المستحدثة فان التعابير الموجودة قديما لا تفي مطلوبنا بل لا تساعدنا على قضاء حاجاتنا في هذا العصر ، عصر العلوم والكهرباء . فاذا العربية كما كانت باستثناء هذه . عذراء . تامة الحسن في شرخ الشباب ،غضة الاهاب لم تعرف الطفولة بل قل لا تعلم شيئا من هذه الطفولة كما انها لم تعرف غضون الشيخوخة ! فكيف يريد منا اذن حضرة الدكتور طه حسين ، ان نؤمن ونصدق ان ما يقرب من نصف قرن كان كافيا ان يجعل هذا الفرق العظيم الذي يتوهمه بين لغة عمرو بن كلثوم والقرآن ؟! ستة عشر قرنا لم تقدر ان تغير في هذه اللغة ما يزعمه تغير في نصف قرن فقط ! فيا عجباه! ان اللغة الانكليزية ولا نقول الافرنسية هي اكثر اللغات التي تتغير بسرعة وتتخذ كثيرا من الاصطلاحات الجديدة الغريبة عنها وتندمج فيها . فلغة بيرون وتعابيره . ولغة كبلنغ واصطلاحاته ، بينهما فرق ينكر ،

(١) الدكتور طه حسين ـ في الادب الجاهلي ـ ص ٢٣٩ .

ولكن هذا الفرق هو دون ما يرى بين لغة القرآن ولغة الشعراء الجاهليين على حسب قول طه حسين !!!

وانتا نرى الدكتور يناقض نفسه بنفسه فيهدم ما بناه . قال هنا ان ذلك العصر عصر ابن كلثوم : « لم تسد فيه لغة مضر ولم تصبح فيه لغة الشعر » وكان قد سبق فقال عند التكلم عن امرىء القيس « فنحن لا نعلم ولا نستطيع ان نعلم الان أكانت لغة قريش هي اللغة السائدة في البلاد العربية ايام امرىء القيس ؟ واكبر الظن انها لم تكن لغة العرب في ذلك الوقت وانها انما اخذت تسود في اواسط القرن السادس للمسيح وتمت لها السيادة بظهور الاسلام(١)» فهو لا يؤكد هنا أكانت لغة قريش قد سادت في البلاد العربية ايام امرىء القيس أم لا ، ويتنازعه الشك فكيف يبيح لنفسه ان يؤكد ذلك حين تناول البحث عن ابن كلثوم ؟ نحن نعلم ان امرأ القيس وجد ونبغ قبيل زمان عمرو بن كلثوم وان يكن نفق على ايامه . فكيف نعلل كلام الدكتور ؟

وقد وقع طه حسين في الخطأ الذي يرتكبه انصار القديم بعينه وعليه لامهم ، الم يسلم تسليما بقصة الفرزدق مع العذارى ، قال : « فالرواة يحدثوننا ان الفرزدق خرج في يوم مطير الى ضاحية البصرة فاتبع آثارا حتى انتهى الى غدير واذا فيه نساء يستحممن فقال : ما اشبه هذا اليوم بدارة جلجل وولى منصرفا فصاح النساء به : يا صاحب البغلة ! فعاد اليهن ، فسألنه وعزمن عليه ليحدثنهن بحديث دارة جلجل فقص عليهن قصة امرىء القيس وانشدهن قوله :

ألا رب يوم لك منهن صالح ولاسيما يوم بدارة جلجل(٢)»

فهنا هوى الدكتور في ما عمل لاجل كتابه فهذه القصة المنسوبة الى الفرزدق نرى فيها الصنعة مجلوة ويحق لنا ان نصفها بالمنتحلة ونضرب بها عرض الحائط . وقصة زيارة امرىء القيس لخليلته « وتجشمه ما تجشم للوصول اليها وتخوفه الفضيحة حين رأته وخروجها معه وتعفيتها آثارهما بذيل مرطها وما كان بينهما من اللهو » اقرب الى العقل وادنى الى التصديق من تلك القصة ! ولماذا

(١) الدكتور طه حسين — في الادب الجاهلي — ٢١٧ .

(٢) الدكتور طه حسين — في الادب الجاهلي — ٢٢١ .

يريد الدكتور ان نصدق قول هذا الراوي ونكذب قول ذاك ؟لو اراد ان نشك في ما يقدمه الينا الرواة وكتاب العرب على معرض الادب لوجب ان نشك في الكل فلانتقي ما يوافق فكرنا ونصدقه ولا نضرب ما لا يوافقه عرض الحائط ونكذبه فأين هذا من النقد الصحيح العلمي ؟ وهل هذه طريقة ديكارت ؟ لا ! نحن لا نقدر ان نعلل هذا التذبذب في كتاب « الادب الجاهلي » وانما نكتفي فنقول « ان مبدأه حسن يجمل بنا ان نتخذه قاعدة في درس الاداب فنشك عند اول فرصة للشك ونبحث في موضوعه دون ان تنفي بطريقة عامة وحكم بات كل الشعر الجاهلي »(١) كما انه يحسن بكل دارس للشعر الجاهلي ان يطلع عليه مع قليل من التحذر ففيه نظريات قيمة وملاحظات ثمينة .

❊❊❊

ونظن اننا لا نأتي شططا اذا ما نسبنا النصر لهذا الشاعر او ذاك . فعنترة والنابغة وامية بن ابي الصلت وقس بن ساعدة وعمرو بن كلثوم والمهلهل وغيرهم من فطاحل الشعر الجاهلي هم نصارى وان تكن قصائدهم لا تتضمن مقاطيع تظهر بصراحة نصرانية اصحابها ... تحقق ان الشعراء وهم رافعو لواء قومهم لم يكونوا يفترقون عنهم في امر مهم كالديانة ، وفضلا عن ذلك ان خلو أشعارهم من آثار الوثنية ومظاهر اعتقادهم بالتوحيد وبالحياة المستقبلة ، وتمودهم الكثير من الافكار والمؤسسات والاعياد المسيحية ، والتعبير اللطيف الذي يستعملونه لذكرها والذي يلزم كونهم في محيط نصراني او متنصر » (٢) كل هذا يهيىء امامنا برهانا جديدا على صحة نظريتنا فضلا عن ان كثيرا من كتاب العرب ذكروا شيئا عن نصرانية تلك القبيلة ، او ذلك الشاعر .

❊❊❊

نكتفي بما اوردنا عن الشعر الجاهلي وعن اسباب الشك فيه واننا نرى ان هذا الشعر هو خير ما جادت به اللغة العربية وجادت به قرائح الشعراء . وقد اجمع الجهابذة العارفون بنقد الشعر وفنونه الضاربون في سهوله وحزونه ان

(١) فؤاد افرام البستاني - الروائع ج ٢ - الشعر الجاهلي - ص ١٦ .

(٢) الاب لامنس - الاب شيخو والتاريخ - المشرق ٣ - ١٩٢٨ - ٢١٠ .

شعراء الجاهلية ادركوا مقام التبريز بين شعراء العرب لما تميزوا به من متانة التراكيب واستقامة الاساليب والاضطلاع من اخراج المعاني الكثيرة بالالفاظ اليسيرة الا وهم حاملو لوائه وموطدو بنائه. هذا مع بعدهم من سخف الكلام وهجنة التكلف ولا غرو فالكلام رهن خواطرهم والفصاحة أمة مقاولهم » (١)

بركات (السودان) ميشيل سليم كميد

الدوشنة

Les Daushanas.

الدوشنة جمع الدوشن. والدوشن يقابل (الكاولي) عند العراقيين، والنوري عند الشاميين، والغجري عند المصريين المعاصرين، وبكلمة اخرى هو ما يسميه الفرنسيون Bohémien. ومن غريب امر الدوشنة في اليمن المناداة بامر الامام وحث الناس على الجهاد وتولي الخطابة في خارج الجوامع. وهذه المهنة عند اليمانيين من الشؤون الشائنة في نظرهم.

يذهب (الدوشن) الى السوق حيث تجتمع الناس من قبائل مختلفة للبيع والشراء، فيعتلي يفاعا او موضعا مرتفعا ولو قليلا، فيخطب في الناس بذلاقة لسان وسهولة تعبير ويرغبهم في ما يدعو اليه، كما يحذرهم ما لا يطيب لهم.

والاسواق في اليمن تقوم مرة واحدة في الاسبوع، وفي كل مرة يكون المجتمع في غير المكان الذي كانت فيه السوق في اليوم السابق. فسوق الخميس في غير موطن سوق الجمعة وسوق الجمعة في غير موطن سوق السبت الى غيرها.

وللدوشن وقوف تام على انساب القبائل واحوالها وتاريخها وشيوخها واشرافها وساداتها لكثرة تردده الى رؤسائها. فمن هذا ترى ان لهؤلاء القوم شأنا يذكر في الحركة العمرانية او الاجتماعية اليمانية.

وترى من هذا ان اسماء « بني ساسان » وهم هؤلاء القوم عند الاقدمين من السلف تختلف باختلاف الازمان والامكنة فيعرفون اليوم في العراق «بالكاولية» وفي سورية « بالنور » (وزان سبب) وعند المصريين « بالغجر » وعند الحلبيين « بالقربانية » وعند الدمشقيين «بالزط» الى غيرها.

---

(١) الاب لويس شيخو ــ رياض الادب في مراثي شواعر العرب ــ ص ١.

الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 306
1 يناير 1996



الصداقة في الشعر الجاهلي

د. فاروق اسليم

الصداقة رابطة اجتماعية تربط بين اثنين أو أكثر من البشر بخصال وهموم مشتركة. والأصدقاء - ومثلهم الأصحاب والأخلاء - يصنعون ويواجهون ظروفاً متشابهة، فيتملكون انتماء جديداً، هو الانتماء إلى رابطة الصداقة، وهو انتماء يضاف إلى انتماءات سابقة، أهمها في المجتمع الجاهلي الانتماء النسبي الذي يقوى حين تكون الصداقة بين الأقارب، ويهذّب حين تكون بين الأباعد.

وقد رشحت إلينا من أشعار الجاهليين وأخبارهم دلائل على وجود تلك الرابطة، وعلى معالمها الإنسانية التي تشير إلى غنى الحياة الاجتماعية عند العرب قبل الإسلام، فقد كان الجاهليون «لا يسافر منهم أقلّ من ثلاثة» (١)، وتكونت قوافلهم من وحدات «كلّ وحدة من ثلاثة أنفار على بعير واحد، واحد يسوق أو يحدو، واثنان يركبان، ويتعاقبان السياقة والركوب، فلكلّ رجل صاحبان» (٢). وقد تكون الوحدة المسافرة مكونة من رفيقين، يقول حاتم الطائي (٣):

إذا كنتَ ربّاً للقَلُوص فلا تَدَعْ
رَفيقكَ يَمْشي خَلْفَها غيرَ راكبِ
أنخْها، فأردفْهُ فإنْ حمَلَتْكُمَا
فذاكَ، وإنْ كانَ العقابُ، فعاقبِ

وفي المسير إلى الغزو كان اختيار الصحبة الملائمة القادرة على أداء تلك المهمةوعلى حماية بعضها بعضاً ضرورة لازمة لتوفير الظروف الملائمة لنجاح الغزو، وللعودة منه بسلام، فأبو كبير الهذلي يفخر بأنه جمع من الصحاب سرية، وأنهم لدات، أقوياء، متصافون، صرحاء، يتعطّفون على جرحاهم وقتلاهم كما تتعطف الأمهات على أطفالهن (٤) فالصحاب في الحرب يدافع بعضهم عن بعضهم الآخر، ففي الحرب (٥):

لا يُسْلِمُ ابنُ حرة زَميْلَهْ
حَتّى يَمُوتَ أو يَرَى سَبيلَهْ

وحين يحط الجاهليّ رحال سفر أو غزو تجتذبه مجالس السمر والشراب مع الأصدقاء، ليستمتع بلقائهم، وإكرامهم بالإنفاق عليهم، يقول رجل من بليّ (٦):

أبوهَةُ كُرّي الخَمْرَ بين صَحَابَتي
فإنّ نَدامَاي لَدَيْك عطَاشُ

تلك صور الحياة التي تشدّ الإنسان إلى أخيه الإنسان بعرى الصداقة، وهي عرى تبدو من خلال الشعر متينة غالباً، وفي تتبع تصوير الشعراء للصداقة الحقّ تتراءى للمستقصي علاقة الصداقة في نسيج لا يقلّ متانة عن علاقة النسب. فالصديق لا يهجو صديقه (٧)، بل يحافظ على عهده في حضوره وفي غيابه (٨)، والصديق يحلم على صديقه (٩)، ويحسن استقباله (١٠)، ويحوطه بالرأفة والرعاية والإكرام (١١)، ويقاتل دفاعا عنه (١٢) ويشركه بماله (١٣)، وينجز وعده (١٤)، وقد يفديه بنفسه، فقد آثر كعب بن مامة رفيق سفره بحصته من الماء، فنجا الرفيق، ومات كعب عطشاً (١٥) والصديق يأسى لفقدان أصدقائه (١٦)، ويحرص على الثأر لهم، وعلى تنفيذ وصاياهم، يقول عبدالله بن ثور العامري (١٧):

بانَ الخليلُ وَ أوصاني بأثْؤُرَةٍ
ألاَ لأُمّي إنْ لم أفْعَلَ الهَبَلُ

وإلى جانب ذلك ظهر في الشعر الجاهلي حرص الصديق على عرض صديقه وشرفه يقول حاتم الطائي (١٨):

رُبّ بَيْضَاءَ، فَرعُها يَتَثَنّى
قَد دَعَتْني لوصْلها، فأبَيْتُ
لم يكنْ بي تَحرّجٌ غَيْرَ أنّي
كُنْتُ خدْناً، لزَوْجها، فاسْتَحَيْتُ

وإذا كانَ كرم أخلاق حاتم يمنعه من خيانة الصديق فإن عديّ بن زيد يمنعه من ذلك كرم أخلاقه ودينه أيضاً (١٩).

وكان الوفاء للأصدقاء بما ذكر آنفاً مفخرة، وعدمه منقصة، فثمة أشعار تدل على أن بعض الأصدقاء شرّ، وبعضهم خير، يقول سلامة بن جندل (٢٠):

وَشرُّ الأخلاّء الخَذُولُ، وخَيْرُهُمْ
نَصيرُكَ في الدّهياء حينَ تَنُوبُ

ولعلّ ذلك من أسباب الدعوة إلى مصاحبة الأخيار، يقول عديّ بن زيد (٢١):

إذا كنت في قوم فَصاحِبْ خيارَهُمْ
ولاتَصْحَبَ الأَرْدَى فَتَرْدَى مع الرّدي

ويقول ذو الإصبع العدواني يوصي ابنه (١٢):

آخِ الكرام إن استَطَعْـ
ـتَ إلى إخَائهم سَبِيلا
واشْرَبْ بكأسهم وإنْ
شرِبُوا به السُمَّ الثميلا
أهِنِ اللئامَ ولا تَكُنْ
لإخائهمْ جمَلاً ذَلولا
إنّ الكرامَ إذا تُوا
خيهمْ وَجَدْت لهُمْ فُضُولا

فالجاهلي يحرص على تكوين صداقات مع أناس كرماء، تتطور بهم حياته، فهم أنصاره على مصاعب الحياة، وهم أنسه في اقتطاف مباهجها (٢٣)، ولاغرابة، والحال كذلك، أن تعظم الصداقة في نفوس الجاهليين، فالجاهلي يقبل بشهادة أصحابه على حسن فعاله كقول حاتم الطائي (٢٤):

فلا تَسْأليني واسْأَلِي بي صُحْبَتي
إذا مَا المَطيُّ بالفلاة تَضَوَّرَا

وقبول حاتَم بشهادة أصَحابه على صبره وبلائه دليل تعظيمه للصداقة تعظيماً يذكر باستشهاد غيره على حسن بلائه في الحياة بأقاربه، ومثل ذلك التعظيم التفدية بالأصحاب كقول المعرور التيمي للكلدة بن الحارث التيمي (٢٥):

فداءٌ خالتي وفدىً صديقي
وأهْلي كلّهمْ لأبي قُعَيْن

إنه يفدّي أبا قعين بأغلى الناس، بأقاربهَ من جهتي أمه وأبيه، وبصديقه، والجمع بين الأقارب والصديق هاهنا يوحي بتقارب منزلتهما في نفس الشاعر.

إنّ ما ذكر عن الصداقة في الصفحات الآنفة يستدعي إلى الذاكرة ما عُرف عن ترابط المنتمين إلى نسب صريح واحد، فالحقوق الواجبة للصديق على صديقه شبيهة بما يجب للقريب على قريبه، والصداقة، مثل النسب الصريح، تمنح المرتبطين بحبالها رعاية وأمناً، وتحظى باحترام الجاهليين وتقديرهم، فهل كانت رابطة الصداقة وجهاً آخر لرابطة النسب الصريح في الجاهلية؟

* * *

كانت أغلب تفاعلات الإنسان الجاهلي مع أخيه الإنسان تتم داخل دائرة الجماعة القبلية التي ينتمي إليها، ولذلك يتوجب أن يكون أصدقاء الجاهلي على الأغلب من المنتمين إلى دائرة انتمائه القبلي، وفي الشعر ما يدل على أن القريب قد يكون صديقاً، كقول عامر بن الطفيل يرثي ابن أخيه عبد عمرو بن حنظلة بن الطفيل (٢٦):

وَهَلْ داع فَيُسْمِعَ عَبْدَ عمرو
لأُخْرَى الخَيْل تَصْرعُها الرّمَاحُ
فَلا وأبيكَ لاَ أنسَى خَلِيلي
بِبَدْوَةَ ما تحَرّكَت الرِّياحُ
وَكُنْتَ صَفيِّ نَفْسي دون قَوْمي
وَوُدّي دُونَ حَامِلَة السّلاح

فالصداقة هاهنا رابطَة جَديدةَ تضافَ إلى رابطة النسب وتقويها، فابن الأخ صَفيّ وودّ لعمه دون قومه بعامه، ودون فرسانهم بخاصة، فهل كانت القرابة النسبية شرطاً مسبقاً للصداقة؟

ليس في الشعر الجاهلي ما يشير إلى وجوب أن يكون الصديق قريباً نسبه، ولكن فيه ما يوحي بالتعصب للنسب الصريح، فالجاهلي حين يفخر بأصدقائه وندمائه ويترنم بأنسابهم الصريحة، كقول عمرو بن قميئة (٢٧):

وَنَدْمَان كريم الجدّ سَمْح
صَبَحْتُ بسُحْرةَ كأساً سَبِيّا

وقول نبيه بَن الحجاَج (٢٨):

وندامَى بيضُ الوُجوه كهولٌ
وشبابٌ أسهرتُ ليلاً طَويلاً
غير هُجْنٍ ولا لئامٍ ولا تعـ
ـرفُ منهمٌ إلاّ فَتىً بهُلُولا

فنديم عمرو كريم الجدّ، وندامى نبيه غير هجن ولئام. وافتخر أبو كبير الهذلي يصحب إلى الحرب لدات أصفياء لنفسه، صرحاء، ليست أمهاتُهم أمهات سوء (٢٩).

إنّ فخر الجاهلي بصراحة نسب أصدقائه لا ينفي إمكانية أن يكون نسبهم بعيداً عن نسبه، وإنّ في تفاعل الإنسان الجاهلي مع غيره خارج دائرة انتمائه القبلي ما يحتم حدوث صداقات بين إناس من قبائل شتىً، وقد أظهرت الأخبار والأشعار الجاهلية عدداً منها، فخفاف بن ندبة السُلمي كان نديماً وصديقًا لحضير الكتائب سيّد الأوس، وقد قتل حضير فرثاه خفاف (٣٠)، وكان بين رجل من طّيء و الربيع وعمارة ابني زياد العبسيين مَوَدّة، فقال يرثيهما (٣١):

فإنْ تكُن الحوادثُ جَرّبَتْني
فَلَمْ أرَ هالكاً كابْنَي زياد
همُا رُمحان خَطّيان كانا
منَ السُمْر المُثقّفَة الصّعاد
تهُالُ الأرضُ إن يَطَآ عليها
بمثلهما تُسَالمُ أو تُعادي

وهكذا نجد أن أصدقاء الإنسان الجاهلي قد يكونون أقارب أو أباعد، وبذلك فالجاهلي يهتم بالنسب الصريح لأصدقائه، ولكنه لا يشترط القرابة النسبية لإقامة الصداقة، وفي ذلك تجاوز متطور لدائرة الانتماء النسبي، يقول الأعشى موصياً ابنه (٣٢):

فإنّ القَريبَ مَنْ يُقَرّبُ نَفْسَهُ
لَعَمْرُ أبيكَ، الخيرَ، لا مَنْ تَنَسّبا

ويقول أكثم بن صيفيّ: «القرابة تحتاج إلى مَودّة، والمودّة لا تحتاج إلى قرابة» (٣٣)، وبذلك تكون الصداقة، والمودة شرط لازم لها، أشمل من القرابة النسبية، فالمودة قد تقع بين الأقارب، وقد تقع بين الأباعد، ولعلّ أشمل علاقة ودّ ذُكرت في الشعر الجاهلي قول المتلمس الضبعي، في مقتل طرفة بن العبد (٣٤):

مَنْ مُبْلغُ الشُعراء عن أخَوَيْهمُ
خَبراً، فَتَصْدُقَهُمْ بذَاكَ الأنْفُسُ
أوْدَى الذي عَلقَ الصّحيفَةَ منْهُما
ونَجا- حذَارَ حبائه - المُتَلَمّسُ
ألْقَى صَحيفَتَهُ وَ نَجّتْ كُورَهُ
عَنْسٌ مُداخَلَةُ الفَقَارَة عرْمسُ

فالشعراء إخوة، ولذلك راحَ المتلَمس يحذرهم من غدر عمرو بن هند ملك الحيرة، فذكرهم ما فعله بأخيهم طرفة، وبأخيهم المتلمس، وقد عبّر المتلمس بذلك عن وعيه بوجود رابطة تجمع بين الشعراء، وهي رابطة لانسبية، فالشعراء إخوة لأنهم يمتهنون إبداع الكلمة الشاعرة، لأن لهم هموماً مشتركة، ولأن لهم أساليب متشابهة في التفاعل مع تلك الهموم.

ولكن ماذا يحصل حين يقع الشرّ بين قبيلتي رجلين بينهما روابط مودّة وصداقة؟

في الإجابة عن ذلك التساؤل يقول د. إحسان النص: «وهنا أيضاً نجد أن العصبية تفصم عرى هذه المودة، وسرعان ما تنقلب صداقة الرجلين إلى ضدّها، فإذا كلّ منهما للآخر عدوٌّ مبين» (٣٥)

ولكن القول السابق لايصدق دائماً، ففي أخبار الجاهلية ما يدل على أن عرى الصداقة مقدمة على عرى العصبية عند بعض الجاهليين، فقد مكّن خداشُ بن زهير العامري قيسَ بن الخطيم الأوسيّ

من قتل جدّه، وهو ابن عمّ لخداش، وذلك تعبير عن وفاء خداش لرابطة الصداقة التي كانت تربطه بوالد قيس (٣٦).

في الإجابتين السابقتين يتجلّ الجدل بين انتماءين، يتلاقيان، فبين الأصدقاء، سواء أكانت أنسابهم قريبة أم متباعدة، رعاية ومودّة وتناصر وتعاون واحترام، وكانت الصداقة سبباً في قبول الصريح بالقيام بأعمال يأنف منها عادة، فالأنفة من القيام بأعمال الخدمة تعصباً للنسب تتضاءل أمام رابطة الصداقة، فالصديق، ولا سيما في السفر، يبادر إلى خدمة رفاقه، يقول الشماخ يمدح فتى كريماً (٣٧):

وأشعثَ قَدْ قَدَّ السِّفَارُ قَميصَهُ
وَجَرُّ الشّواء بالعَصَا غيرَ مُنْضَجْ

فهذا الفتى يبذل نفسه، ولا يصونها عن التعمل السفر، فتقَطّع قميصه لتحمله عن أصحابه أثقال المهن، وهو فتى كريم إن دعوته أجابك، وأسرع إلى نجدتك. وافتخر عمرو بن شأس بمثل ذلك فقال (٣٨):

وإنيّ لأشوي للصّحَابِ مطيّتي
إذا نزلوا وَحْشاً إلىَ غَيرِ مَنْزِل

إنه يفخر بشواء اللحم لأصحابه، وبمثل ذلك رثت الخنساء صخراً، فقالت (٣٩):

فَظَلّ يُشَوّي لأصحابه
وَظَلّ يحيّا، وظَلّوا شرُوبَا

تلك هي الصداقة، إنها تحالف بين شخصين أو عدّة أشخاص، وكلّ صداقة تشكل انتماءً صغيرا داخل المجتمع الجاهلي، ويبدو من كثرة أحاديث الشعراء عن الصداقة أنها كانت شائعة، ومؤثرة في الحياة الاجتماعية. وانتماء الصداقة أساسه الاختيار والاصطفاء، ولذلك يكون قابلاً للاستمرار وللانقطاع أيضاً؛ فالعلاقة الجدلية بين الأصدقاء قد تؤدي إلى تمتين عرى الصداقة، حين تتقارب أهواؤهم ومشاربهم، وتتشابه أقوالهم وأفعالهم، فمجموعة الأصدقاء تتشكل من أشخاص متشابهين، يقول طرفة (٤٠):

عَنِ المرْء لا تَسْأَلْ وَ أَبْصرْ قَرينَهُ
إنّ القَرينَ بالمُقَارن مُقْتَد

وقد تؤدي العلاقة الجَدلية بينَ الأصدقاء إلى انفراط عقد الصداقة حين تتنافر قلوبهم، وتتضاءل مصالحهم المشتركة، فالنابغة الجعدي لا تنقاد نفسه إلى صديق ماكر مخادع، ولا يرى حلاً لذلك إلا بهجره (٤١)، وعبيد بن الأبرص لا يبتغي ودّ امرىء قلّ خيره، ولكنّه يصل الصديق، ولا يتجنبه، يقول عبيد (٤٢):

ولا أبتغي وُدّ امرىء قَلّ خَيْرُهُ
وما أنا عَنْ وَصْل الصّديق بأَصْيَد

ولماذا لا يتجنب الصديق؟ الجواب في الشطر الأول!

وهكذا عرفنا معالم رابطة الصداقة في الشعر الجاهلي، ورأينا فيها انتماء اجتماعياً جديداً أضيف إلى انتماءات أخرى، ودلّ على تواصل بين الجاهليين بناء على وجود مصالح مشتركة لا أنساب مشتركة فقط، ودلّ أيضاً على تنوع حياة الجاهليين الاجتماعية، وعلى بعض قيمهم الكريمة■.

الهوامش:

١- ديـوان أبي محجـن الثقفـي (بيروت ١٩٧٠م) ص ١٥.

٢- قصائد جاهلية نادرة (بيروت - ١٩٨٢م) ص ١٨٥.

٣- ديوان شعر حاتم (القاهرة - ١٩٩٠م) ص ١٩٥. والعقـاب: أن يركب المسـافر مرّة، ويركـب صاحبه أخرى.

٤- انظـر شرح أشعـار الهذليين (القـاهـرة - ١٩٦٥ م) ٣/١٠٧١ - ١٠٧٢.

٥- نسب قـريش (دار المعـارف - ١٩٨٥م) ص ٢١٣.و

٦- ديـوان حسان بـن ثابـت (دار المعارف - ١٩٨٣م) ص ٢٨٧.

٧- انظر شعر زهير بن أبي سلمى (حلب - ١٩٧٠م) وديوان حسان ص ١٧١.

٨- انظـر شعر عبده بن الطبيب (بغداد - ١٩٧١م) ص ٨٥.

٩- انظـر ديـوان شعـر المتلمـس الضبعـي (مصر - ١٩٧٠م) ص ٢٦٨.

١٠- انظـر ديـوان ذي الأصبـع العـدواني (الموصـل - ١٩٧٣م) ص ٩٤.

١١- انظر ديوان شعـر حاتم ص ١٧٤، وشرح اختيـارات المفضـل (بيروت - ١٩٨٧م) ٣/١٣٦٩، وعيون الأخبار (دار الكتب المصرية - ١٩٢٥م) ١/٣٤٠ - ٣٤١.

١٢- انظر نسب قريش ص ٢١٣، وديوان شعر حاتم ص ٢٤٩.

١٣- انظر ديـوان شعر حـاتم ص ٢٨٦، ومعجم الشعراء (دمشق - بلا تاريخ) ص ٨٦.

١٤- انظر ديـوان الخنساء (مصر - ١٩٨٦م) ص ٢١.

١٥- انظـر معجـم الشعـراء ص ٤٤١.

١٦- انظر ديوان دريـد بن الصمة (دمشق - ١٩٨١م) ص ٣٨، وديوان الطفيـل الغنـوي (بيروت - ١٩٦٨م) ص ٤٠، وديـوان النـابغة الـذبيـاني (دمشـــق - ١٩٦٨م) ص٢١١، وديـــوان تـــأبـــط شراً (بيروت - ١٩٨٤م) ص ٧٨ - ٨٥.

١٧- قصائد جاهلية نادرة ١٥٩.

١٨- ديوان شعر حـاتم ص ٢٤٣، وافتخـر قيـس بـن الخطيـم بـأنـه لايستميل حليلة صاحبه. ديوان قيس بـن الخطيـم (بيروت - ١٩٦٧م) ص ٨٠.

١٩- انظـر ديوان عدي بـن زيـد (بغداد - ١٩٦٥م) ص ١٧١.

٢٠- ديـوان سـلامـة بـن جنـدل (حلب - ١٩٦٨م) ص ٢٢٢. ولامَ من يبخس الصـداقة حقهـا انظر ديـوان دريـد ص ٧٤، وديـوان حسـان ص ٩٠، وقصـائد جـاهليـة نـادرة ٨١، وللشكوى مـن غدر الأصدقاء انظـر ديـوان طـرفة بـن العبـد (دمشـق - ١٩٧٥م) ص ١١٨، وشعـر النـابغـة الجعدي (دمشق - ١٩٦٤م) ص ٢٥ - ٢٦.

٢١- ديوان عدي ص ١٠٧.

٢٢- ديوان ذي الإصبع ص٧٢.

٢٣- يـرى عبيـد عبـد العـزى السّلامي أن العيش في ثلاث هي المنى، من نـالها فلا خـوف عليه، وهـي على

التوالي: صحابة فتيان، وكأس رويّة، وربّة خدر (انظر قصائد جاهلية نادرة ص١٢٨). فالصداقة عنده متعة بذاتها، بل هي المتعة الأولى في حياته.

٢٤- ديوان شعر حاتم ص ٢٥٦. وانظر شرح ديوان لبيد (الكويت - ١٩٨٤م) ص ١٨٦، وقصائد جاهلية نادرة ص ١٤٤.

٢٥- معجم الشعراء ص ٤٣٨، وانظر ديوان حسان ص ٢٠٠. وفي ديوان عمرو بن قميئة (دار الكتاب العربي - ١٩٦٥م) ص ٣٩ - ٤١ تغذية للأصحاب بالخالة.

٢٦- ديوان عامر بن الطفيل (بيروت - ١٩٦٣م) ص٣٩. وبدوة: جبل بنجد. وقد يدعى الأخ صاحباً. انظر ديوان الشماخ بن ضرار (دار المعارف - ١٩٦٨م) ص ٤٥٥، وكذلك أبناء العمومة. انظر شرح أشعار الهذليين ١/١٣٨، وديوان الحطيئة (القاهرة - ١٩٨٧م) ص ٢٧٧.

٢٧- ديوان عمرو بن قميئة ص١٣١.

٢٨- الأغانى (بيروت - ١٩٩٢م) ١٧/٢٨٦. والبهلول: السيد الجامع لصفات الخير. وانظر شرح اختيارات المفضل ٢/٦٢٢-٦٢٤، وشرح ديوان الأعشى (بيروت - ١٩٩٢م) ص ٩٤، ٢٧٠.

٢٩- انظر شرح أشعار الهذليين ٣/١٠٧١.

٣٠- انظر شعر خفاف بن ندبة السلمي (بغداد - ١٩٦٧م) ص ٧٠، والأغانى ١٧/١٣٢ - ١٣٣، وقد وقفت على أسماء بضعة سلميين لهم أصدقاء من قبائل مختلفة، ولعلّ ذلك من الأدلة على شدة تفاعل سليم مع غيرها من القبائل. انظر ديوان حسان ص ١٦٨ - ١٦٩، وديوان دريد ص ٦٩ - ٧٠، وشرح أشعار الهذليين ٣/١٢١٢ - ١٢٢٧، والنقائض (ليدن - ١٩٠٩م) ٢/٦٧٣، وديوان امرىء القيس (دار المعارف - ١٩٩٠م) ص ٣٤٧.

٣١- الأمانى (دار الكتب المصرية) ٢/١. وكان لرجل من بليّ نديمان من بني كلب. انظر ديوان حسان ص ٢٨٧.

٣٢- شرح ديوان الأعشى ص ٤٠.

٣٣- العقد الفريد (بيروت - ١٩٦٥م) ٢/٣١٣.

٣٤- ديوان شعر المتلمس ص ١٧٧ - ١٧٨. والكور: الرحل. والعنس: الناقة القوية. والمداخلة: التي دوخل بعضها ببعض. والعرمس: الناقة الصلبة.

٣٥- العصبية القبلية (لبنان - ١٩٦٣م) ص ١١٤.

٣٦- انظر الأغاني ٣/٦-٧.

٣٧- ديوان الشماخ ص ٨٠ وغير مزلّج: غير لئيم.

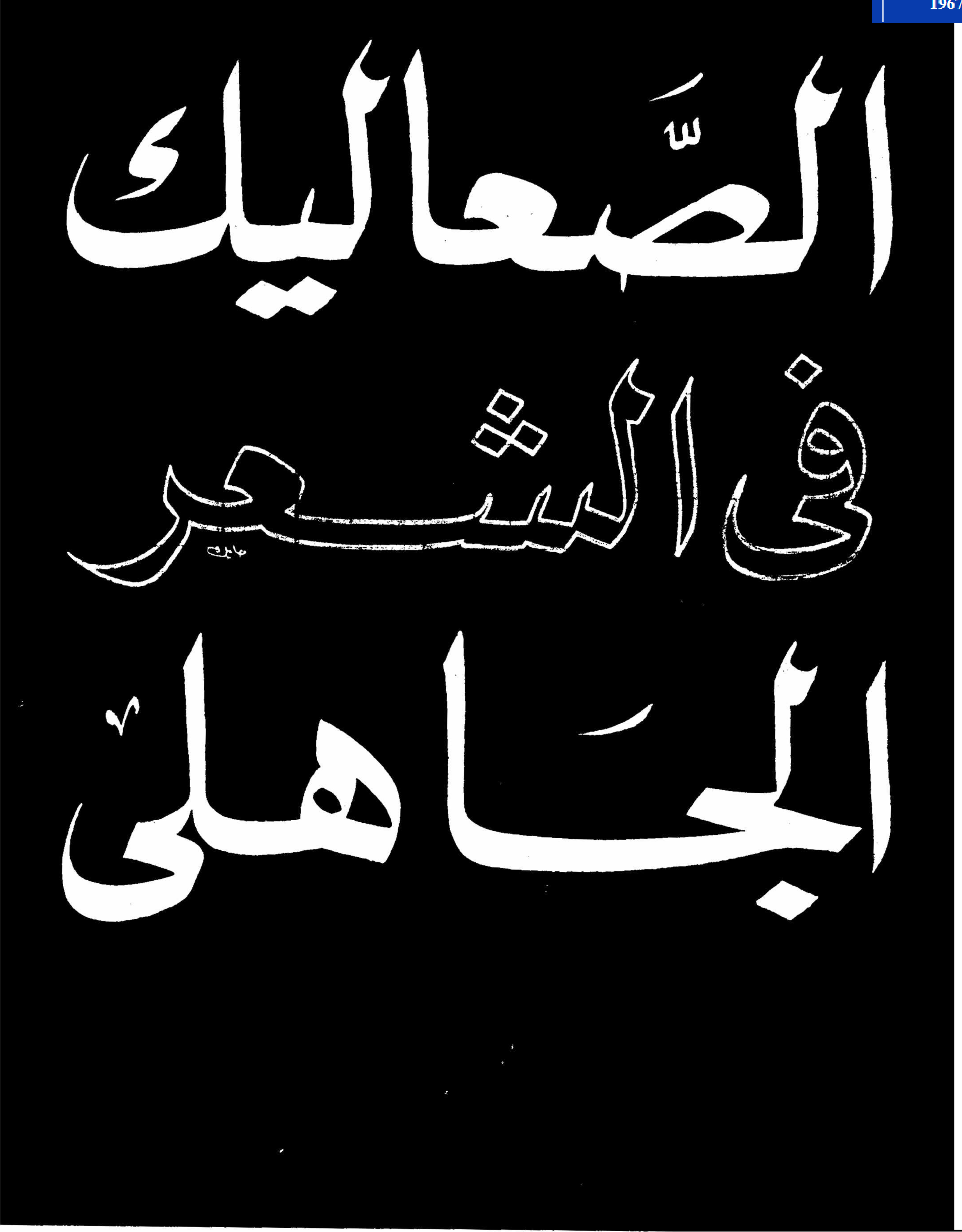
٣٨- شعر عمرو بن شأس (النجف الأشرف - ١٩٧٦م) ص ٥٣.

٣٩- ديوان الخنساء ص ١٩٣.

٤٠- ديوان طرفة ص ١٥١.

٤١- انظر شعر النابغة الذبيانى ص ٢٥ -٢٦.

٤٢- ديوان عبيد بن الأبرص (مصر - ١٩٥٧م) ص ٥٥.


الصعاليك
في الشعر
الجاهلي

قلم : عبدالله خلف

التعريف اللغوي :

الصعلوك : الفقير الذي لا مال له .
صعاليك العرب : ذؤبانها اي اللصوص المشبهة بالذئاب
تصعلكت الابل : خرجت اوبارها وانجردت .
وتصعلكت الدابة : اي دقت قوائمها

وردت هذه التعاريف في لسان العرب لابن منظور . وفي العامية الكويتية تعنى نحيف الجسم . فنقولها هكذا فلان صعلوك وفلان مصعلك كما هي في لسان العرب . واستشهد في العامية الكويتية في بحث لغوي لان العامية الكويتية لا زالت مليئة بالالفاظ القديمة الفصحى التي نراها في ديوان الجاهلية .

ولقد ظهرت شروح كثيرة للفظة الصعاليك واستنتاجات اقربها هو ان الصعلكة تعنى ((التجرد)) من المال والتجرد من السمنة . وقيل يتصعلك اي يفتقر كأنما تجرد من ماله وبدا ضامرا بين الناس .

وفي اعتقادي ان الصعلكة معناها الاول دل على نحافة الجسم واخذ بعد ذلك اصطلاحا للمادة . وربما يقاربه هذا الاصطلاح ((فلان حافي)) تعنى في العامية الكويتية الذي لا مال له . والاصل من فلان حافي القدمين ، الذي يطأ الارض وهو عاري القدمين ، والاستعارة في العربية مألوفة بهذه الطريقة .

ولقد اجمع الكثير على تفسير الصعاليك بذئاب العرب على انها تعني لصوصها ، جاء هذا في لسان العرب والوسيط وكثير من المعاجم . وقد ختم يوسف خليف (★) تفاسير هذه المعاجم في مقدمة كتابه عند باب التعريف بالعبارة التالية : ((ولكن يبدو ان هذا المعنى لا يعبر عن المفهوم اللغوي للكلمة تعبيرا دقيقا كاملا)) ويقصد عدم التركيز اللغوي على اللفظ . وأرى في التفسير الثاني لذئاب العرب لا تعنى مطلقا في القديم لصوصها . لانه لو كان المراد بها هذا المعنى الجارح لما استعملها الصعاليك انفسهم وتخاطبوا بها . فالصعاليك في رأيي حتى بتعريفهم بذئاب العرب انها تعني التعبير عن الذكاء والدهاء . فكثيرا ما يقال فلان سياسي محنك او عسكري داهية فيوصف بالثعلب كما وصف ((رومل)) بثعلب الصحراء في الحرب العالمية الثانية . وكذلك بذئاب العرب تعنى في رأيي دهاة العرب وخاصة وان لهم فلسفة وفكرا سليما ونبلا واخلاقا وشجاعة وهدفا

★ كتاب الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي .. للدكتور يوسف خليف .

الصعاليك في الشعر الجاهلي

نستطيع ان نعطيه في عصرنا هذا اسم التمرد على الظلم ، او الثورة على الطغيان والجماعة هذه بالمتمردين او الثائرين . ولقد ذكر الدكتور احمد امين في احد اعداد سلسلة « اقرأ »★ بحثا حول الصعلكة والفتوة في الاسلام في اشارة قصيرة حول لفظة « صعلكة » فقال : الصعلكة في اللغة الفقر وكذلك تعني لصوصية .ويسمى هؤلاء « ذؤبان العرب » لانهم يختطفون المال كما تخطفه الذئاب . ويقول ربما انتقلت هذه الكلمة من عز الى ذل كما انتقلت لفظة حرامي من عز الى ذل . الى ان اصبحت بمعنى لص ، كانت في الاصل تدل على النسبة الى « حرام » وهي قبيلة تناهض قبيلة « سعد » وكان الناس ينقسمون الى قسمين سعدى وحرامي ، فلما ذل اصحاب حرام ذلت كلمة حرامي فأصبحت تطلق على اللص) وهذا رأي سليم استطيع به ان اوضح ما سبق ان اوردته بأن هذه الكلمة لم تكن تعني اللصوصية حتى ولو وصفت بالذئاب ولا يخرج المعنى عن هذا :

١ — اخذت الصعلكة اصطلاحا للفقر وهي من اصل النحافة .

٢ — الصعلكة بمعنى ذئاب العرب لا تعني اللصوص بل تعني الدهاء والمكر .

٣ — ومحتمل ان يكون لهذه الكلمة معنى عزيز ذل فيما لانه ليس من المعقول ان يكون لهذه الكلمة معنى جارح بعد .

او سيء ولو كان هذا ما استعمله الشاعر ولقب به نفسه واخوته واصحابه واهله .

لمحة عن حياة الجاهلية وأفكارها

وضعت دراسات مختلفة عن الادب الجاهلي وفي المكتبة القديمة كثير من المؤلفات القيمة وكذلك في المكتبة الحديثة العربية وغير العربية . والدراسات تكاد تكون في اطار واحد لا فرق الا من ناحية واحدة وهي ان القديم كان يدرس على ضوء الدين والمقارنة بين الحياة الاسلامية والسابقة لها وبالطبع بهذه المقارنة تظهر ضآلة تلك الحياة الاجتماعية امام نور الاسلام وعظمته . ورغم ذلك وضعت دراسات منهجية حديثة اوضحت تلك الحياة . وهذه الكتب تستشهد من الشعر نفسه لابراز صور الحياة الجاهلية ، وتبين بما ليس فيه شك ان للجاهلية رقيا لغويا يشهد له القرآن الكريم ، ورقيا فكريا يتمثل في الشعر الرفيع الذي تكمن فيه فلسفتهم وادبهم وفطنتهم وذكاؤهم . وان قارنا حياتهم بغير الاسلام ، قارناها بحياة الشعوب المعاصرة لهم لرايناهم ان لم يكونوا افضلهم فهم ابرزهم واكثرهم استعدادا للتألق والصعود .

ومجال الحديث او الكتابة عن الشعر الجاهلي وادب العصر الجاهلي كبير ، وعندما فكرت في كتابة شيء عنه تأملت ديوان الجاهلية فلم اجد مجالا اخصب للبحث الا في شعر الصعاليك الذي يصور الحياة الجاهلية اكثر من جانب بصور صادقة واضحة . وان استنكر الدكتور طه حسين ما جاء في الادب الجاهلي واعتبره من ادبالانتحال لخلوه من صور لحياة العصر الجاهلي ، ومن ابرزه صورة الحياة الاجتماعية حيث الفقر والغنى والبخل والكرم وعاب القول السائد في الادب ان العرب في الجزيرة لم تعرف الا بالكرم . ولقد استند في رأيه بالقران الكريم الذي يحث الناس على مساعدة الاخرين وأمرهم بالزكاة والصدقة .وخاطب البخلاء الذين يمنعون الماعون وانذرهم واشار في آيات كثيرة الى اليتامى والبؤساء والفقراء والمساكين . وكان اهل الجزيرة اصحاب ثروة وقوة وبأس ، واصحاب اقتصاد داخلي وخارجي. وكان فيها اغنياء وفقراء ، ومعدمون كما في كثير من الاقطار في اي زمان ومكان . وكانت الطبيعة ايضا تجود حينا وتبخل فتهدد الصحراء وتبدد . وعموما ان الطبيعة والبيئة الصحراوية كانت قاسية والمناطق الخصبة ضيقة ومحدودة ، اما معظم القبائل فكانت في صراع مع الطبيعة تبحث عن الماء وتجري وراءه في مواسم الشتاء وتبحث عن المراعي ، وعندما يأتي الجدب تخلق الازمات الاقتصادية ويشتد الصراع لمغالبة الفاقة والهلاك .

اما الشبكة التجارية فكانت مستمرة في حل الاحوال والظروف فكانت رحلة الشتاء والصيف ، وتجوب القوافل ارض الجزيرة من جنوبها الى شمالها ومن شرقها

★ اسم الكتاب .. الصعلكة والفتوة في الاسلام .. العدد ١١١ من سلسلة « اقرأ » صدر سنة ١٩٥١ م.

الى غربها ، وتمر بالطبع على مختلف القبائل المتنعمة بالمال والغنى ، كما تمر على الفقراء والمعدمين اللائذين في بطون الوديان والمتشردين على كثبان الرمال الباحثين عن الشراب والطعام . وتمر القوافل التي تنوء بالاثقال بالاطعمة والكساء والعطور الثمينة واللآلىء والسلاح فيسيل لها لعاب الفقراء فيغيرون على هذه القوافلوهذه ظاهرة عرفها التاريخ في كل الدهور وفي كل الشعوب الكبيرة . وما اساطيل القراصنة في القرون الوسطى السابحة في المحيطات والبحار الى وقت متأخر الا نوع من هذا الصراع وفيهم المحترفون وفيهم المضطرون وكذلك قطاع الطرق على الارض . والصعاليك هم من هؤلاء ، ولكنهم يكونون ظاهرة تكاد تنفرد بهم لما فيهم من اخلاق وشهامة ونبل . انهم ثائرون على اوضاع شاذة على نظام قبلي لا يعترف بابناء الحبشيات والاماء والسوداوات اي انهم لا يعترفون بابناء زوجاتهم وجواريهم فقط لانهم اكتسبوا لون امهاتهم . هذه غاية نبيلة . فيها ثورة على الفكر الغير سليم . وثورة اخرى لهم على الاغنياء الاشحاء ، وثورة على نظام الثأر وطلب الدم . وثورة على اوضاع وتقاليد أخرى غير منطقية . فلو كان لهذه الجماعات نظام موجد مع افكارهم هذه لسطر لهم التاريخ بطولات قيادية . ولكن لم يكن لهم ذلك لان أغلب المجتمعات القبلية حتى الفقيرة كانت تنظر اليهم نظرة الغضب لخروجهم على نظامهم ودستورهم واعتقاداتهم وما هم في نظرهم الا قطعان من الذئاب المتوحشة السارقة الناهبة .

من هم الصعاليك ؟

قلت ان الصعلوك في اللغة هو الفقير ، ولم تقف هذه اللفظة في الجاهلية عند دلالتها اللغوية الخالصة ، بل اخذت تدل على من يتجردون ويتفرغونللغارات وقطع الطرق والثورة على كل من يناهضهم ويخالف افكارهم. واقول افكارهم لانه كانت لهم مبادىء كما اشرت لا يثورون الا لتحقيقها وخاصة التي اخذ به عروه بن الورد كبير الصعاليك صاحب الجمعية (التعاونية) ان صح التعبير ، لانه فعلا هذه غايته من انشائها ، رأس مالها أموال الاشحاء البخلاء التي يغتصبهاهو وجماعته ليعاون ويساعد ويعيش فيها الفقراء على مختلف انواعهم .

والصعاليك ثلاث مجموعات :

١ ــ مجموعة من الخلعاء الشذاذ الذين خلعتهم قبائلهم لكثرة جرائمهم مثل حاجز الاردى وقيس بن الحدادية وابى الطمحان .

٢ ــ مجموعة ابناء الحبشيات السوداوات من نبذهم آباؤهم ولم يلحقوهم بهم وعابوا عليهم سوادهم . وثورة هؤلاء على الاباء والقبيلة ثورة حقة ومنطقية مثل السليك بن السلكة ، وتابط شرا والشنفري وسموا بأغراب العرب .

٣ ــ المجموعة الثالثة لم تكن من الخلعاء ولا من ابناء الاماء ولا الحبشيات ولكنها احترفت الصعلكة احترافا امثال عروة بن الورد العبسي . لتغير وضعا اجتماعيا ولمكافحة الاستبداد والاحتكار المادي ، وقد تكون قبيلة برمتها مثل قبيلتي هذيل وفهم قرب مكة والطائف .

والصعاليك كثيرون ، اقصد هنا شعراءهم ، حوالي بضعة عشر ، ويطول مجال الحديث عنهم ولذلك اختار اشهرهم واكثرهم دورانا على الالسنة :

١ ــ عروة بن الورد القيسي .
٢ ــ تابط شرا .
٣ ــ السليك بن السلكة .
٤ ــ الشنفري .

شعرهم :

لقد تركزت عناية الرواة والشراح بدواوين المشهورين من الشعراء ، الشعراء الامراء ، واصحاب المعلقات والشعراء الفرسان والحكماء وذلك لارضاء الزلفاء والملوك ومجالس الامراء . وما خطر على بالهم ان الاجيال والقرون بل العصور ستقرأ ما دونوه وان التاريخ سيسجل كل ما سطروه وانه يطالبهم حتى بالساقط من شعر هؤلاء او ذاك الذي يتكلم عن عقائدهم وعاداتهم وقسوتهم وتحديهم ، انهم لم يهتموا بذلك الاثر الديني (الاسلامي) لعدم اقتناعهم به . فضاع كثير شعرهم في عزلتهم وتشردهم بين كثبان الرمالوالوحوش

وعند افراد لم يحفظوه ولم يدونوه لجيلهم فلم يصل الى التاريخ الادبي الا القليل ورغم ذلك فهو مرآة واضحة لحياتهم وللحياة الجاهلية عامة . وسبب آخر قديم لضياع شعرهم ،وهو ان هؤلاء عبارة عن جماعة خارجة على المجتمع متمردة عليه . فلم يهتموا بمجتمعهم ولم يهتم مجتمعهم بهم لذلك اهملت قبائلهم كل شعرهم لانه لا علاقة له بهم . لا يمدحهم ولا يثنى عليهم وهم لا يهتمون الا بشعر ابنائهم الخاضعين لتقاليدهم وعاداتهم ودستورهم القبلي .. والصعلكة ليست وراثة بهم بل انهم انتهجوا هذه الغاية بعد ظرف خاص فاعتزلوا اهلهم وهم كبار ، اذن لغتهم هي لغة قبيلتهم وطباعهم طباعها وقوتهم اللغوية هي تلك القوة التي نشأوا عليها في العصر الجاهلي . وما هناك الا خلاف في التعبير حسب تفكيرهم وغاياتهم واهدافهم واعتقاداتهم الجديدة التي انتهجوها في عزلتهم هذه .

ولقد وصل الينا من دواوين الشعراء الصعاليك ديوانان . ديوان عروة بن الورد وديوان الشنفري .. ويذكر ابن النديم ان شعر عروة بن الورد قد جمعه اثنان من الرواة : الاصمعي وابن السكيت (كما ورد في كتاب الدكتور يوسف خليف عن كتاب الفهرست) . ولاهمية كتاب عروة بن الورد طبع في الشرق والغرب طبعة المانية سنة ١٨٦٣ طبعة « نولدكه » ، وللديوان ترجمة فرنسية قام بها الاستاذ « راست » . وكذلك ديوان الشنفري وصل الى ايدينا . وللشعراء الباقين قصائد مختلفة توجد في كتب الادب .

نماذج من شعرهم

عروة بن الورد : هو من عبس ، كان شاعرا فارسا وكان يلقب بعروة الصعاليك لانه كان بمثابة الرئيس عليهم . يجمعهم ويقوم بأمرهم اذا اخفقوا في غزواتهم . وكانت له (جمعية) كما ذكرت بمثابة الجمعية التعاونية يأوى اليها الفقراء ويطعمهم من اموال الاغنياء البخلاء الاشحاء الذين لا يتصدقون بما عندهم من اموال .

وهذا هو يتغنى بالصعلكة وينهي امرأته عن التعرض له اذا خرج للقتال او اراد ان يفرق الغنيمة على الفقراء، واكبر ميزة له انه كان يشعر بالناس اكثر مما كان يشعر بنفسه وجاء بذلك الابداع الفني الرائع .

(اقسم جسمي في جسوم كثيرة)

في قوله :

اني امرؤ عافى انائي شركه
وانت امرؤ عافى انائك واحد
اتهزأ مني ان سمنت وقد ترى
بجسمي مس الحق والحق جاهد
اقسم جسمي في جسوم كثيرة
واحسو قراح الماء والماء بارد

وهذا رد على من تعرض له وعاب عليه نحافته فاجابه بهذه الابيات الرائعة وبهذا التصوير الفني الجميل . وكيف كان هذا الرد : اني يشركني كثيرون من السائلين ذوى الحاجة في انائي وطعامي ، اما انت فلا يشركك احد لذلك سمنت وصرت انا ضامرا نحيلا ، وما نحافتي الا دلالة على قيامي بحقوق هؤلاء المحتاجين المعوزين .

وانه في مغامراته التي يجلب فيها رزق الطبقة المعدومة التي يتكفلها ويرعاها ، يلاقي المصاعب والمخاطر . فهذه زوجته تخاف عليه فتحاول ان تنهيه عن هذه الاعمال . فاجابها انه يرمي بنفسه من المخاطر من اجلها ومن اجل رفاقه واهله واصحابه وهذا قوله :

تقول :

لك الويلات هل انت تارك
ضبوءا برحل تارة وبمنسر

ويرد بعد ذلك :

ابي الخفض من يغشاك من ذى قرابة
ومن كل سوداء المعاصم تعتري
ومستهنىء ، زيد أبوه ، فلا ارى
له مدفعا ، فاقني حياءك واصبري

اذن هو يغزو من اجل الوفاء بحقوق المستضعفين ثم يعرض لها صورة صعلوك خامل جامد لا حراك به ، والقابل للخنوع والرضى بفتات موائد الاغنياء بكل ذل لا

يهمه اهله ولا عياله .

لحى الله صعلوكا اذا جن ليله
حصافى المشاش آلفا كل مجزر
يعد الغنى من دهره كل ليلة

اصاب قراها من صديق ميسر
ينام عشاء ثم يصبح قاعدا
يحث الحصا عن جنبه المتعفر
يعيش نساء الحي ما يستعنه
فيضحى طليحا كالبعير المحسر

ولا اروع من هذا الوصف الفني الدقيق لهذا الفقير الذليل الذي ينام ويصحو لا يفكر في شيء وفي الصباح لا يجد من العمل الا خدمة النساء لانه ضعيف لا يقوى على المغامرة والرجولة .

ويصف صعلوكا اخر غير الاول وذلك للمقارنة بين هذا وذاك ليقوى حجته امام زوجته سلمى :

ولله صعلوك صحيفة وجهه
كضوء شهاب القابس المتنور
مطلا على اعدائه يزجرونه
بساحتهم زجر المنيح المشهر
وان بعد لا يأمنون اقترابه
تشوق اهل الغائب المتنظر
فذلك ان يلق المنية يلقها
حميداً وان يستغن يوما فأجدر

هذا الصعلوك غير ذلك . ذاك يبغضه وهذا يثنى عليه ويصفه بصاحب الوجه المشرق ، والاعمال الحميدة ، ونلاحظ ايضا انه ذكر الاول والثاني باسم الصعلوك ، وذلك بدون اي دلالة لمفهوم اخر فيه تجريح او ما يدل على ان الكلمة تعنى باللص او السارق . والذي اشرت اليه في موضع سابق حول معنى هذه الكلمة فان هاتين القصيدتين توضحان رأيي انه لا تدل الا على (الفقر) واستعمالها للنحافة ما هو الا اصطلاح فقط . اما معنى اللصوصية فهذا اطلق عليهم فيما بعد ، ومن المحتمل انه اطلق عليهم بعد الاسلام .

وهذه قصيدة اخرى يتكلم فيها عن شجاعته :

ايهلك معتم وزيد ولم اقم
على ندب يوما ولي نفس مخطر
سنفزع بعد اليأس من لا يخافنا
كوسع في اخرى السوام المنفر
نطاعن عنها اول القوم بالقنا
وبيض خفاف وقعهن مشهر
ويوما على غارات نجد واهله
ويوما بأرض ذات شث وعرعر
يريح على الليل اضياف ماجد
كريم ومالي سارحا مال مقتر

انه يقول في اول قصيدته انه عار عليه ان يقعد خاملا فتهلك عشيرته (معتم) و (زيد) فلا بد اذن من المغامرة والبطولة واقتحام الشدائد والهجوم على القبائل لاخذ الغنائم لرعاية الضعفاء ويوما على نجد ويوما على ارض ذات شث وعرعر .

وعروة هو ابرزهم ويشار اليه دوما بانه رجل شهم شريف ونبيل . وانه بامكانه ان يكتفي بما يناله في غارة واحدة فيغنى ولكن ليس هذا ما يرمي اليه ، انه يريد ان يطعم اكثر عدد يمكنه اطعامه وانقاذه من الفاقة والجوع والهلاك .

الشنفري ★

الشنفري شاعر جاهلي من بني الحرث بن ربيعة بن الاوس من عشيرة الاواس قحطاني النسب ويدل اسمه على انه غليظ الشفاه ، امه حبشية ، وورث عنها سوادها وعد من اغربة العرب وهو ابن اخت تأبط شرا واتقن الصعلكة منه . له ديوان مطبوع بالالمانية والانكليزية كما ذكر ذلك الدكتور يوسف خليف في أول كتابه . (الشعراء الصعاليك) وهذه قصيدة يصف فيها غارة له مع جماعته .

وباضعة حمر القسي بعثتها
ومن يغز يغنم مرة ويشمت
خرجنا من الوادي الذي بين مشعل
وبين الجبا هيهات انشات سربتي

★ المفضليات للمفضل الضبي ص ١٠٨ .

الصعاليك في الشعر الجاهلي

أمشي على الارض التي لن تضرني
لانكى قوما او اصادف حمتي
وام عيال قد شهدت تقوتهم
اذا اطعمتهم او تحت واقلت

وصف دقيق لا يغالي فيه ولكنه يصف الحقيقة اي انهم قد يرجعون مهزومين او غالبين ولا يثبط ذلك عزمهم حيث يهزمون بل يمضون ويقدمون ، وصور خاله تأبط شرا الذي كان بيده الزاد يطعمهم به دون اسراف ويدعوه بدعابة حفيفة انه امهم . (ام العيال) .

تابط شرا

من قبيلة فهم ، وابن امة حبشية سوداء كالشنفري ويعد من اغربة العرب . سمى بتأبط شرا لانه تأبط سيفا وخرج ولما سئلت امه عنه قالت تأبط شرا وخرج (١) وقيل انها سمته بذلك لانه يتأبط جرابا مليئا بالافاعي وربما قبيلته هي التي لقبته بهذا (٢) . وهذه قصيدة له يتكلم فيها عن احدى غاراته الفاشلة مع الشنفري وعمرو بن براق على بجبليه ويصف طريقة هروبه من الكمين الذي نصب له وكيف دبر حيلة محكمة تمكن بها من الهرب

مع صحبه ويذكر سرعته الفائقة :

يا عيد مالك من شوق وابراق
ومر طيف على الاهوال طراق
يسرى على الاين والحيات محتفيا
نفسي فداؤك من سار على ساق
ليلة صاحوا واغروا بي سراعهم
بالعيكتين لدى معدى ابن براق
كانما حثحثوا حصا قوادمه
او ام خشف بذى شث وطباق
لا شيء اسرع مني ليس ذا عذر
وذا جناح بجنب الريد صفاق

وصف اولا طيف حبيبته الذي جاءه في اسره وتجاوز المخاطر الى ان وصله وكيف سارع هو وعمرو بالفرار دون ان يستطيعوا اللحاق بهما . ولا شيء يقدر ان يلحق به لا الطير ولا الفرس ..

وهذه قصة طريفة يحدثنا بها وهي انه اغار على هذيل اعداءه الالداء ليسرق عسلا ، وعلمت هذيل بخبره . فحاصروه في الغار وطلبوا اليه التسليم ، ولكنه مضى يراوغهم وقد اخذ يسيل العسل على فم الغار ثم عمد على زق فشده على صدره . ثم لصق بالعسل . ولم يزل يزلق حتى جاء سليما الى اسفل الجبل فنهض وفاتهم ★ وذكر في قصيدة له هذه الحيلة وبدأها بالحكمة ووجوب التريث والتأني والتفكير . فالشخص الحازم هو الذي يستعين بالحيلة في مواطن الخطر .

اذا المرء لم يحتل وقد جد جده
اضاع وقاسى امره وهو مدبر
ولكن اخو الحزم الذي ليس نازلا
به الخطب الا وهو للقصد مبصر
فذاك قريع الدهر ما عاش حول
اذا ستر منه منخر جاش منخر

السليك بن السلكه

قبل ان اتكلم عن السليك بن السلكه اود ان اشير الى عملية النهب والسلب عند البدوي اذا حدثت بطرق الحيلة المحكمة والشجاعة والاستبسال فانها كانت من الامور الطبيعية ولا يستنكرها شعوره وانه يفتخر في هذا العمل كلما كان فيه الهول والشدة والقوة . وهناك موضوع الاغارة على الاهل والقبيلة وذوي القربى والنسب فان العرف يستنكرها والقانون في الجاهلية اما اذا كانت هذه القبيلة معادية لهم حتى ولو كانت قبيلة ابناء العمومة والخؤولة فان ذلك الاستنكار يرفع في هذه الحالة كما لو كانت غريبة . لذلك لم ينظر الى الصعاليك نظرة استغراب الا لانهم خرجوا على قبائلهم واعتبروا شذاذا ، اما لو كانت غاراتهم على الاعداء والغرباء فقط لما ميزوا ، لان الاعراب اغلبهم يغيرون ويسلبون وينهبون عندما يهدهم الجوع . وقد تميزوا لانهم ثائرون ومتمردون على من لا يرضيهم من القوم والاعداء ..

وصيحات الجوع وآهات الالم واضحة في شعرهم ولكن بأنفه وعزة نفس واظهار ذلك بحق شرعي ووسيلة

★ خزانة الادب للبغدادي ٣/٣٥٧ .

(١) المفضليات ص ٢٧ اول قصيدة في الكتاب .
(٢) العصر الجاهلي للدكتور شوقي ضيف ص ٣٧٧

لا بد منها للانتقام ولتلقين الاغنياء الاشحاء درسا واجبا لذلك نجد ذلك في ديوانهم دون اي حرج او اي تستر في ايراد الغنائم التي تنظر اليها انها سرقات ومن اكبر الكبائر .

وهذا السليك يخرج في ليلة ممطرة مع بطانته فيضعهم في المؤخرة ويبدأ الزحف . وعند الهدف يتربص هوبمفرده ظاهر البيت حتى اذا خرج صاحب البيت ليطعم ابلـه وهو ملثم بردائه من شدة البرد طعنه من خلفه فارداه قتيلا وهذا هو يصف صنيعته :

وعاشيه راحت بطانـا ذعرتهـا
بسوط قتيـل وسطهـا يتسيـف
كان عليـه لـون بـرد محبـر
اذا مـا اتـاه صـارم يتهلـف
فبات له اهـل خـلاء فناؤهـم
ومرت بهم طـير فلـم يتعيفـوا
وباتوا يظنون الظنون ، وصحبتي
اذا ما علوا نثرا اهلوا واوجفـوا
وما نلتها حتى تصعلكـت حقبـة
وكدت لاسبـاب المنيـة اعـرف
وحتى رأيت الجوع بالصيف ضرني
اذا قمت تغشاني ظـلا فأسـدف

وهنا يصف الشاعر عملية البدء في تنفيذ الخطة دون ان يشير الى طريقة خروجه ولا عن الجو الذي حوله . بدأ رأسا في شرح عملية طرده للابل بعد قتل صاحبهـا وتعبيره عن فرحته في هذه الغنيمة التي انتصر بها على الجوع وشبح الموت الذي يهدده ويهدد جماعته .

موضوعات شعرهم

ولم تخرج موضوعاتهم عن حرفهم المعروفة (الغزو والاغارة والسلب والنهب) وتحدثوا عـن المغامرات والاساليب التي ينتهجونها في غاراتهم من دقة وذكـاء وحيل مختلفة وسرعة في العـدو وعن رفـاق الغارة والمغانم .

وعن شعر المراقب ، والمراقب هي الاماكن التـي يتحصنون بها ويراقبون المارة مـن القوافـل السيارة والجماعات التي يسطون عليها بحيث يرونهم دون ان يلاحظوهم ، ولكل منهم قول في (المراقب) .

هذا الشنفري يقول :

ومرقبة عبطـاء يقصر دونهـا
اخو الضروة الرجل الخفيف المشفف
نميت الى اعلى ذراها وقد دنـا
من الليل ملتف الحديقة اسـدف

وعندما قتل الشنفري رثاه تأبط شرا :

ومرقبة شماء اقعيـت فوقهـا
ليغنـم غـاز او ليـدرك ثائـر

وفي مجال اخر يصفها باسلوبه الطريف المرح بالعجوز الشمطاء ذات الملابس البالية :

ومرقبـة يا ام عمـرو طمـرة
مذبذبة فـوق المراقب عيطـل
نهضت اليهـا من جثوم كأنهـا
عجوز عليها هـدمل ذات خيعـل

وذو الكلب صعلوك اخر يقول :

ومرقبـة يحـار الطـرف فيهـا
تزل الطـير مشرفـة القـذال

وصعلوك اخر معروف بذكر مرقبته :

لست لمـرة ان لم اوف مرقبـة
يبدو لي الحرف منهـا والمقاضيب

وجميع الصعاليك يتكلمون عن هذه (المرقبة) وهي في اي جبل او مرتفع او بين اطلال او اية ربوة وهي بمثابة برج المراقبة الذي يترصدون فيه غاياتهم .

وهنا مواضيع اخرى كالوعيد والتهديد . ورأينا في المفضليات كيف يعبر الشنفري عن وعيده وتهديده لبني سلامان ، اولئك الذين اشربت نفسه بغضهم لانهم هم سبب تشرده وصعلكته والذين عاهد نفسه أن يقتـل منهم مائة ويتوعدهم كثـيرا ويهددهـم بعنف وقوة . والاسلحة ايضا من المواضيع الهامة في شعرهمويصفها الدكتور يوسف خليف في كتابه أنها القوة الثالثة عندهم بعد قوة قلوبهم وارجلهم والتي يجمعها تأبط شرا في هذا البيت في رثائه للشنفري :

الصعاليك في الشعر الجاهلي

فلا يبعدن الشنفري ، وسلاحه الـ
حديد وشد خطوه متواتر

والاسلحة التي يصفونها هي اسلحة العصر الجاهلي، اسلحة الهجوم والدفاع المعروفة ، واحاديثهم عن الرفاق والاصحاب الذين يقومون سويا في الغارات والسلب . وكذلك احاديث عن الفرار وسرعة العدو والغزوات على الخيل . ويطول المجال عند الاستشهاد ، وهو كثير في شعرهم وفي غاية الدقة والجمال الفني ، وفي شعرهم اغراض اخرى غير الصعلكة وهي المتعلقة في حياتهم الاولى وهم اعضاء في القبيلة قبل انفصالهم عنها وشعرهم هذا كباقي شعر شعراء الجاهلية ، فهم يمدحون قبائلهم ويفتخرون بهم ويسهبون في القول عن حياتهم مع مجتمعاتهم القبلية . ومرحلة اخرى عاشوها وعبروا عنها وتطبع شعرهم بها وهي المرحلة الاسلامية لانه هناك المخضرمون الذين ادركوا الجاهلية والاسلام .

وتمتاز قصائدهم من الناحية الفنية بعدة خصائص تظهر بها :

اولا : ظاهرة المقطوعات القصيرة الخالية من المقدمات والتمهيد والدخول الى عين الموضوع في هذه المقطوعة القصيرة واستثنيت تائية الشنفري (١) ولابن عمرو ذي الكلب . ورائية عمرو بن الورد ، وفائية صخر الهزلي ، ويعلل الدكتور يوسف خليف ذلك في قصر المقطوعات بسبب طبيعة عملهم وحياتهم ، الحياة القلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش الذي صرفهم عن فن الاطالة . بعكس الطبقة المترفة المستقرة الهانئة التي تطيل في ابيات شعرها .

ثانيا : وهي وحدة الموضوع . فلم تخرج قصائدهم عن اطار واحد ، فوصف المغامرات ، والحديث عن سرعة العدو ، والفرار ، او تقرير فكرة اجتماعية او اقتصادية او اي تعبير عن حالتهم من جوع وفقر وما الى ذلك . كلها في موضوع الصعلكة . الصعلكة على مختلف معانيها اللغوية . الفقر ، واللصوصية ، والفتوة كما وصفها الدكتور احمد امين .

ثالثا : التخلص من المقدمات الطللية .

معظم الشعر الجاهلي يتسم بظاهرة المقدمة المكررة في ظاهر قصائدهم وهي المقدمات الطللية ، والبكاء على الاخلاص وتذكر الحبيبة ، والبكاء عليها والحرقة والالم عليها ، والعشيقة او الحبيبة هذه احتلت عندهم مكانة اكثر من زوجاتهم . اما الصعاليك فلا نجد مطلقا هذه المقدمات ، ولا ذكر الحبيبة الغير مستقرة معهم ولكن ذكروا زوجاتهم ومحبتهم وارتباطهم الوثيق بهن رغم حياتهم القلقة . فاظهروا صورة المحبة التي تكنها زوجاتهن لهم وخوفهن الدائم على حياتهم وكيف يعبر الصعلوك برفضه لطلب زوجته برفق وادب رفيع ويقابل جزعها بابتسامة الواثق بنفسه ويحاول ان يقنعها بثقة وايمان بسداد رايه .

رابعا : ظاهرة التحلل من الشخصية القبلية ، وطبيعي ان يكون هذا الشعور عند كل صعلوك عند كل ثائر على قبيلته على اوضاعها ومعتقداتها على نظامها . فبدلا من الشخصية القبلية ظهروا بشخصية جديدة شخصية الصعلوك التي تحتل الصعلكة وتتكلم عن اسرة الصعلكة عن زملائهم في هذه الصنعة . وكانوا متحابين ومخلصين ، ومتوادين لبعضهم فعلا كالاسرة المتحابة المترابطة فكانت لهم اخلاق رفيعة وفلسفة وفكرة اجتماعية واقتصادية بلغت ذروتها عند عروة بن الورد .

خامسا : ظاهرة الشعر القصصي : شعرهم اغلبه عبارة عن مقطوعات شعرية قصصية رائعة . فمثل حياتهم خير تمثيل في كرهم وغاراتهم وفرارهم وترقبهم وكيف يأكلون خبزهم ، وكل رغيف يسدون به رمقهم كانت له قصة فيها تعريض حياتهم للمخاطر والاهوال ، والتشرد في الصحراء بين وحوشها واشباحها وقسوة طبيعتها .

سادسا : الواقعية :

هذه الظاهرة نلاحظها في شعرهم ايضا ، نرى حياتهم بما فيها من جوع حتى الموت ، الى الشعور بالحر والبرد ، والتشرد ، والاضطهاد وغضب القبيلة . ونجاحهم في الغارات وفشلهم والمكاسب والغنائم والاضرار والخسائر التي يلاقونها . وتصوير البيئة وما حولهم من كل مظاهر الحياة التي صورها بسرعة فنية فائقة .

(١) المفضليات ١٩٤ ، ٢٠٧

خاتمــة :

هذه صورة مصغرة لحياة الصعاليــك بينت فيهــا باختصار مكانتهم في العصر الجاهلي ونماذج من شعرهم والموضوعات التي طرقوها . والظواهر التي برزت في شعرهم . ومن خلال أطلاعي على بعض ديوان الشعر الجاهلي والدراسات والموضوعات التي قرأتها لم اجد اتفاقا موضوعيا الا في شعر الصعاليك . انهم يهدفون الى فكرة والى تحقيق غاية انهم ثائرون على قوة كبرى ليحققوا فكرة اجتماعية نبيلة وسامية وفكرة اقتصاديــة خطرة . فلو كان لهؤلاء رابطة ونظام لكتب التاريخ لهم غير ما كتب . ولو ظهر معهم سيد من سادة العرب ووقف بجانبهم لكان لهم شأن كبير ولعدل التاريخ والناس في وصفهم بغير ذئاب العرب ولصوص العرب ولوصفوهم بالثوار والابطال . لانهم في رأيي يملكون كل ما يملكــه الابطال الذين غيروا التاريخ يملكون الايمان والقــوة والشجاعة والفكرة والفلسفة . لذلك لم اجد في الكتابة عن اي شاعر الا سرد ترجمة اما الكتابة عن هؤلاء فاني وجدت موضوعا قيما لا زال هدفا كبيرا في نظــري ، ارجو ان تتاح لي فرصة اكبر احــاول ان اكتب فيهــا ما يحقق الفائدة والنفع .

المراجع :

١ ــ المفضليات .

٢ ــ خزانة الادب للبغدادي .

٣ ــ الامالي .

٤ ــ شعراء الصعاليك في العصر الجاهلي للدكتور يوسف خليف .

٥ ــ الصعلكة والفتوة في الاسلام للدكتور احمد امين .

حول الخلاص

بقلم : طارق عبدالله

في بيان سبتمبر ١٩٦٧ قرأنا قصة عبد العزيز السريع الجديدة : الخلاص . ومن سبق له ان قرأ قصص عبد العزيز السريع السابقة (الذبابات الثلاث ، اغنية ..) يلحظ التطور الذي طرأ على قلم هذا الكاتب الشاب .

وايا كان هذا التطور فيمكن تلخيصه في أن القصة لديه اصبحت تستوعب احداثا وشخصيات لا يحد من عددها اطار ضيق .كما ان الاسلوب اضحى اكثر قوة وتماسكا .

ولست أرمي من وراء هذا التعليق السريع الى تناول قصة الخلاص بالتحليل والتفصيل ، ولكنها مجرد خواطر اود ان اسجلها ، فلا يمكن الحكم على عبد العزيز السريع بعد ، سواء في مجال كتابة المسرحية أو القصة .. لان خطواته على الدرب لم تكتمل .. بل انها تتخذ في كــل نتاج جديد اتجاها واطارا جديدين .. كل الحكم الذي يمكننا الوصول اليه : هو ان عبد العزيز السريع كاتب ينمو ولا يدع فرصة للاستفادة تفوته . الخلاص عبــارة عن لحظة قلق متوترة ، ومجموعة من الشخصيات التي يأكلها القلق ، في انتظار لحظة الفرج،او لحظة الخلاص.

● الحارس الليلي الذي لا ينفك يتساءل عن الساعة ، **« وقد ظل طوال الوقت يفكر بالوقت والساعة وعيناه تبحثان عن شيء »** انه منتهى القلق والترقب .

● الزوجة الجميلة المتلهفة على وصول زوجها الشاب من سهرته ، **« وها هي ذي الساعة قد تعدت منتصف الليل ولم يعد سليم بعد ، انه يسهر كثيرا ولا تعلم اين يسهر ، ولماذا لا يأخذها معه ، ودائما هي قلقة ترقــب الشارع من النافذة بعينيها اللتين يداعبهما النعاس »** .

● البقال القلق الذي يجلس في انتظار اخر زبون يكمل له المبلغ الذي يطمع في الوصول اليه ، **« شاب تخطى الثلاثين من عمره ، ترك رأسه مائلا على يده المنبسطة على المكتب وعيناه نصف مفتوحتين يشوبهما الاحمرار ، تتطلعان بين فترة وفترة الى الشارع عبر الزجاج »**

● والشاب الذي عاد من سهرته مع « الربــع » ، يتجسد فيه التوتر والقلق ، فلقد نسي ما يريده بالضبط : **« لا .. ليس غريبا تماما فقد اعتاد مثله كثيرا ، انه فقط يريد شيئا من الوقت كي يتمكن من التذكر ولكن هيهات ان يتاح له الوقت الكافي »** .

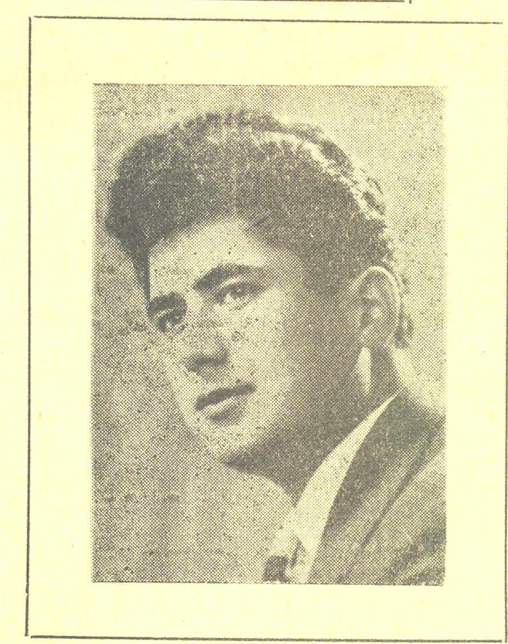
كل هؤلاء القلقين يتبدد توترهم في السطور الاخــيرة للقصة عندما يجد كل منهم لحظة الخلاص ، ودفعــة واحدة ، جميعا تحين ساعة خلاصهم ، فالزوجة القلقة في انتظار الزوج الغائب تبتسم ، فزوجها قد عاد اخيرا ، والحارس الليلي لم يعد يسأل عن الساعة لان سيارة الحرس جاءت تزف اليه بشرى انتهائه من ورديته ، والشاب القلق لم يعد هناك ما يقلقه ، فقد تذكر اخيرا ما يريده ، والبقال الشاب بلغت مبيعاته الى الحد الذي كان يطمع فيه .. ولا داعي للانتظار والقلق بعد ذلك .

انها لحظة من الليل ، واخره بالضبط ، تجمع فيهــا قلق زوجة وشاب وبقال وحارس .. وتصاعد في قصة جمعت لقطاتها لتبلغ ذروة النهاية في خاتمة الخلاص .

سوريا
الثقافة_مدحت عكاش
العدد رقم 9
1 سبتمبر 1962

الصوت وأساطير البراءة

شعر : كمال أبو ديب



« الى عبد ونادر .. الانسان الذي يبحث عن صدر حنون .. في غربته الروحية » ..

* * *

صديقتي ، تهاوت السنون في فؤادي الغريب
وصوتك الحبيب ، صوتك الدفيء ، كارتعاشة الصدى
يشربه فؤادي الكئيب .
الحالم البريء عائدا الى وجودي الجديد
يعيد لي حكاية النقاء والبراءة
يعود ، مبحوح الرفيف ، حالما ، يجيئني من عالم البداءه
مغلغلا في حرقة الثلج الرهيب عبر أضلعي ،
مغلغلا في صمتي الرهيب

كأنه مغمس الاصداء في غشاوة الدموع والاسى –
كأنــه حزين
كأن في أعماقه ارتجافة المصلوب فوق خشبة الصليب .

* * *

أنت لا تدرين ما طعم الهوى .. كيف يشد القلب للقلب ..
تلوب الروح شوقا ، ينطفي الجفن حنينا ،
ينتهي الانسان في الانسان ، –
يذوي القلب من أجل ابتسامه
أنت لا تدرين ما لون المشاوير –
حبيبان يرف الدرب شوقا لهما –
في ضمة الخصر يهلان ، فتنهل على الدرب الحكايا .
أنت لا تدرين ما معنى ارتعاش الشفه النشوى على دفءشفه.
كيف يلتف حبيبان ،
يشد الزند صدرا فوق صدر ،
ويغيبان على تهويم قبله ..!!
أنت ما زلت تعيشين على أحلام طفله ..!!
وتعيدين الحكايات البريئه ..
حلوة أنت .. وعيناك مروج عسليه
غير أن الطهر في عينيك ما زال سماء ..!!
لم تزيفها غوايات ، ولم تطفيء بدنياها البراءه
لم تزل مدا يسوعي الرؤى ، –
ثر الحكايات ، حنون اللون ، ينهل نقاء
أنت لا تدرين معنى الزيف والشهوات .. ما روح التجاره
ولماذا يذبح الانسان في دنياه ربه ..
ولماذا قلبه الحرباء ، يستجدي .. ويعطي ،
وهو ينحر رياء

أنت لا تدرين ما لون الكهوف الحمر في ليل المدينه
أنت من دنيا الاساطير البعيده
ملك آت على أجنحة النور —
يسوعيا •• ربيعي العيون
أنت ما زلت كأطياف البداءه
طفلة ، تسبح في النور ، —
وتنساب على مد البراءه

* * *

حلوتي •• هاتي •• أعيدي لي
حكايات الاساطير الحنونه ،
واغمريني بانهمار الطهر في عينيك —
في قدس السكينه
واسبحي في أضلعي صوتا بريئا —
كارتعاشات الضياء
انني في غربتي غمست نفسي في غوايات المدينه
وتلويت ، تعذبت ، فقدت الله والانسان والطهر
وأقداس السكينه
حلوتي •• هاتي أعيدي لي حكايات الاساطير الحنونه
وحدنا •• والليل شفاف •• وعيناك ضياء
وأنا في قسوة المنفى أدور
أبحث الدنيا •• أفليها •• أدور ••
أنطفي من أجل بسمه —
ترسم الدفء •• تغني لي —
براءات الاساطير الحنونه
وحدنا ، والليل شفاف •• فهاتي حلوتي —
ردي الحكايا كلمة في اثر كلمه
انني أشرب هذا الصوت ، —
أبكي في ضلوعي ، أسفح القلب مرارات ولوعه ••
انني !!••
« آه » يا ذات العيون العسليه ••

آه لو تدرين ما معنى الهوى ••
— أتمنى • « رغم أني أعبد الطهر بعينيك —
لان القلب لم يعرف غوايات الهوى •
أتمنى الآن لو أدركت ما معنى الهوى »
كيف تنشق بأعماق القلوب المطفأه
لوعة الحب •• كذا •• في لحظة ••
تهمي بها في القلب أبعاد أمانيه القصيه ••
فجأة •• والليل شفاف ••
وعينان مع القلب •• تضيئان ،
تمدان أمانيه القصيه ••
هكذا ، تنبع في لحظة عمر قدريه
آه •• ياذات العيون العسليه ••!!

* * *

صديقتي ••!!
أطفأت في عيني لوعة الجراح ••!!
نسيت ما أثمت •• كم دوخني المجيء والرواح ••!!
يكفي ونحن ها هنا
أن السنين في فؤادي الكئيب
تقلصت •• عادت أساطير المسيح والبراءه ••!!
وصوتك الحبيب •• صوتك الدفيء كارتفافة الندى
يعيد لي حكاية النقاء والبراءه
يرجف ، مبحوح الرفيف •• حالما ، يجيئني من عالم البداءه
مغلغلا في حرقة الثلج الرهيب عبر أضلعي
مغلغلا في صمتي الرهيب
كأنه ملون ببحة الدموع والاسى •• كأنه حزين
كأن في أغواره ارتجافة المصلوب فوق خشبة الصليب
وحالما •• ملوعا •• كقطرة الندى
يشربه فؤادي الكئيب •

صافيتا — كمال أبو ديب

مصر

تراث الإنسانية
العدد رقم 10
1 أكتوبر 1963

الصور الأخلاقية للابروبير

بقلم
الدكتور محمد غنيمي هلال
أستاذ مساعد بكلية دار العلوم — جامعة القاهرة

يعد الكاتب لابروبير — صاحب فن الصورة الأخلاقية في الأدب الفرنسي — ثمرة من أنضج ثمرات عصره فكراً وثقافة، ولكن [illegible] كان أكثر شاهد على عصره وأحق ناقد له. آثر عشرة الكتب على مخالطة الناس، ولكنه [illegible] صلة بعصره وبآفات عصره من جميع معاصريه. يصف هذه الآفات في صور وأمثال تنم عن مزاج حاد ساخر، ولكن في غير استهتار، وتكشف عن فكر ناقد يبلغ — في سخطه وضيقه — أبعد مدى للإصلاح حتى ليتاخم حد الثورة، على الرغم من سيطرة النزعة المحافظة على عصره كله، وحتى ليذهب في جرأته إلى حدود الخطة التي لا هوادة فيها على التقاليد والآفات الطبقية التي كان لها شبه قداسة فيما كانوا يسمونه: العصر الذهبي أو «القرن العظيم»، عصر لويس الرابع عشر (١٦٤٣ — ١٧١٥) — وحقاً كان ذلك العصر مضيئاً في مظهره، ولكنه كان يخفي خلف هذا المظهر الخادع آيات الخلل لأزمات الدكتاتورية وعهود السلطان المطلق، على نحو ما يصف المؤرخ الفرنسي الرومانتيكي «ميشليه» قائلا: (في مقدمة الجزء الخامس عشر من كتابه: تاريخ فرنسا): «لويس الرابع عشر يبدو عظيماً . فيبدو — مثل قصره فرساى — يطل على الغروب ... الكآبة تسيطر على كل شيء، على الوجوه وعلى الآثار الخلقية فيما كان يكتبه كبار الكتاب مثل باسكال، وراسين، وفنلون، ولابروبير ... أما ما كان يجهر به خطيب القوم: بوسويه، من حماس شامل، فانه لم يمنع العصر من أن يشعر باستهلاك كل قواه في المسائل العتيقة».

وقد أخذت نتائج تلك السياسة الاستبدادية تظهر متوالية منذ حوالي عام ١٦٧٨، في صورة أزمة سياسية في الداخل والخارج، وأزمات دينية وخلقية وأدبية، ثم ثورة فكرية فلسفية في أواخر العصر.

أما الأزمة السياسية فكانت وليدة غرور الملك وأطماعه في صراعه ضد هولندا وألمانيا ومع إنجلترا، في حروب دامت قرابة ثماني سنوات تخللتها انتصارات موقوتة، مع تكاليف وعقبات وهزائم طائلة عانى منها الشعب. وزادت هذه الأزمة الشعب ضيقاً، واشتدت

المصاعب المادية ، فسيطر سلطان المال على الجميع ، وتدهورت تبعاً لذلك القيم الخلقية السليمة ، وازدادت حال الفلاحين سوءاً ، بقدر ما عظمت مكانة نبلاء الثياب ومشترو الألقاب من طبقة الأغنياء . وفى ذلك كتب «فينلون» رسالة إلى لويس الرابع عشر فى ١٤ مايو عام ١٦٩٣ ، ثم كتب قصته الملحمية : «مغامرات تليماك» ، وقد ظهر الكتاب الأخير فى طبعته الأولى عام ١٦٩٩ ، وبين سطوره آراء الكاتب فى الإصلاح الشامل للنظم السياسية والتربوية ، كما كتب الباحث الاقتصادى بواجيير Boisguillebert فى أسباب بؤس البلاد والخروج منها ، عام (١٧٩٧) .

وأدى التجمل الديني ، والتصبر الزائف فى القصر والخاصة ، إلى صراع طائفى دينى ، ثم إلى موجة إلحاد . وساعدت على تلك البلبلة العامة التى تنتشر عادة فى سنى الحروب . وقد قاوم بوسويه بعض الحملات الإلحادية التى شنها من تعرضوا لتأويلات كتاب الإنجيل . ولبس هذا الإلحاد ثوباً فلسفياً فى مؤلفات الفيلسوف «بيـــل» Bayle الفرنسى فى هولندا ، فظهر قاموسه النقدى الفلسفى الكبير عام ١٦٩٧ ، كما وجد «سانت إفريمون» — فى ناديه «دوقة مازارين» فى لندن — موئلاً غذى به المتمردين على الدين المسيحى ممن كانوا يغشون ذلك النادى ، وانتصرت فلسفة ديكارت ، وتوسع أنصارها فى تأويلاتها ضد الدين ، على الرغم من حظر السلطات ، ومن مقاومة أساتذة السوربون . وكانت هذه الحركة الإلحادية بمثابة تمهيد للتمرد الرومانتيكى فى القرن التالى .

وفى مجال الأدب كانت الكلاسيكية تحتضر ، فأخذ سلطان القدماء يتزلزل ، ودعا كثير من الكتاب والنقاد إلى التحرر من سيطرة الإغريق والرومان . وقامت الحركة الشهيرة بين أنصار القدماء والمحدثين . ومن أكبر المدافعين عن المحدثين «شارل بيرو» فى كتابه : «الموازنة بين القدماء والمحدثين» (١٦٨٧) — وقد انتصر للقدماء صفوة من أعلام العصر ، مثل لافونتين ، وبوالو ، ولابرويير . ولكن الصراع أسفر — لدى أنصار القدماء أنفسهم — عن اعتدال واضح فى الدعوة إلى محاذاة الأقدمين ، كما أدى إلى التبصر والحذر فى شرح نظرية المحاكاة ، مما سنتعرض لبعضه فيما يخص مؤلفنا وكتابه فيما بعد .

وكتاب «الصور الأخلاقية» للابرويير يشهد بأن مؤلفه قد تعمق هذه الأحداث ، وعاش فيها بقلب فنان مرهف الحس ، وعقل مفكر لا يكتب إلا ما يؤمن به ، وثقافة رائدة لا يعرف هوادة فى الحق حين يصور ثنايا عصره وثقافته التى مهدت كما أشرنا إليه من ثورات أو صاحبتها . فلم يغتر لابرويير بمظهر العظمة الخادعة بعصره ، بل نفذ إلى ما وراءه فى صور تحمل طابع الهجاء الاجتماعى البناء ، وهذا الهجاء ذو دلالة إنسانية مطلقة من خلال التصوير الدقيق لدخائل الطبائع البشرية وسوء النظم الاجتماعية .

وقد أودع كتابه هذا خلاصة نفسه ، وجعل منه معيناً لا ينضب فى تصوير أهواء العصر وأدوائه . وعلى هذا الكتاب يجب أن يعتمد الباحث إذا أراد معرفة مؤلفه وعصره ، إلى ما لهذا الكتاب بعد ذلك من قيمة فنية وإنسانية .

وقد احتفظ التاريخ بقليل من المعارف عن حياة لابرويير الخاصة ونشأته . يقول سانت بوف : «لا نعرف شيئاً ، أو نكاد لا نعرف شيئاً ، عن حياة لابرويير . ويضيف هذا الغموض — كما لحظ الباحثون — إلى جلال عمله الأدبى ، بل يمكن أن يقال إن هذا

الغموض ليضاعف من أثر ما كان أضفاه من خلاق ومصير أليم. فإذا لم يبق سطر واحد في كتابه الفريد — منذ اللحظة الأولى من نشره — إلا أضفى على عصره جلاء الوضوح، فليس لدينا مع ذلك من تفصيل خاص بحياة المؤلف نعرفه حق المعرفة. ولعمر شعاعات العصر كلها جوانب صفحات الكتاب جميعاً، على حين يبقى خبيئاً وجه الرجل الذى بسطه بيديه.

وعلينا سنعتمد على استخلاص واقع حياته من كتابه أولاً، إلى جانب المعلومات المتفرقة الضئيلة التى أبقى عليها التاريخ من حياته الخاصة.

ولا شك أن الحادثة الفاصلة الأكيدة فى حياته هى اختياره فى منزل أسرة «كونديه» مربياً لدوق بوربون عام ١٦٨٤. وقد شطرت هذه الحادثة حياته شطرين: الأول يمتد حتى سن الأربعين، وهو أطول، ومعرفتنا به أشد غموضاً. والثانى أقصر، ولكنه أجلى أثراً وأوضح معالم.

ومن حسب بحوث حديثة [illegible] التحقيق، قام بها المؤرخون بعد عصر سانت بوف، أصبح محققاً أن مؤلفنا — «يوحنا دى لابرويير» — ولد فى باريس عام ١٦٤٥، وتاريخ شهادة تعميده يرجع إلى ١٧ من أغسطس، فى كنيسة سان كريستوف. وأبوه لويس دى لابرويير من البرجوازية الصغيرة، كان يشغل وظيفة كبير مفتشى الضرائب ببلدية باريس. وأمه إليزابث هامونين ابنة أحد وكلاء الدعاوى القضائية فى شاتليه. وكان يعيش الوالدان مع أولادهما الثمانية — ومنهم يوحنا دى لابرويير — معيشة ضنك من استثمار رأس مال قيمته اثنا عشر ألف فرنك — أو «جنيه» كما كان يسمى الفرنك حينذاك — إلى جانب دخل وظيفة الأب. ويشاطرهم عم لابرويير الأعزب الذى يسمى: «يوحنا»، وكان يسكن معهم. وإذن ينتمى لابرويير فى نشأته إلى أسرة برجوازية صغيرة، وقد تمت هذه النشأة فى روح الهجاء الناشئ عن الطموح المكبوت وسط مجتمع طبقى.

وأما عن تربيته الأولى فمعرفتنا بها جد ضئيلة. ويؤكد معاصره الأب «أدرى» (فى مخطوطة عن كتاب مدارس جمعية الأوراتوار فى المكتبة الأهلية فى باريس) أنه تربى فى مدارس تلك الجمعية ذات الطابع الدينى، وكانت تعنى مع ذلك بتعليم اللاتينية واليونانية. على أن إتقان لابرويير لليونانية كان مشكوكاً فيه على حسب البحوث الدقيقة المعاصرة. ومن العجيب أن أعداء لابرويير المعاصرين له لم يحملوا عليه من هذه الناحية، ولم يشككوا فى قيمة ترجمته لثيوفراست. [illegible] منذ عام ١٧٤٠ بدأ الشك يحوم حول قيمة هذه الترجمة من حيث دقتها. وفى مقدمة ترجمة ثيوفراست [illegible] بوديه — قد أكد مترجمها المعاصر [illegible] أن ترجمة لابرويير لما كانت هينة القيمة، لا دقة فيها. وتصدى تلميذ من تلامذة «نافار» هو «كازيل» لحل المسألة (فى مجلة الدراسات الإغريقية عام ١٩٢٢) فبين — بحجج قوية لا تدفع — أن تحمس لابرويير لثيوفراست كان ادعاء لا دعوة، وأن لابرويير لم يرجع إلى الأصل اليونانى إلا تبعاً لاعتماده أولاً وآخراً على ترجمة ثيوفراست اللاتينية التى قام بها «كازوبون» دون أن يشير أدنى إشارة إلى مرجعه اللاتينى الذى اعتمد عليه كل الاعتماد[1].

ومن الغريب أن لابرويير كان يعرف الألمانية، أمر نادر فى ذلك العصر. وهو يصحح — فى كتابه الذى

(١) لا يتسع التفصيل هنا فى هذه المسألة الأكاديمية، ولكننا نرى أن الاشارة إليها [illegible] الأهمية.

لغرضه – يتعلم اللغات فى عهد الطفولة ، على سواء ، دون تأجيلها إلى عهد الشباب أو ما بعده ، ويسوى لابرويير فى ذلك بين جميع اللغات ، لا فرق بين قديمها وحديثها ، ليدرس منها الناشىء أكبر قدر يستطيعه (انظر كتاب الصور الأخلاقية ، الفصل الرابع عشر فقرة رقم ٧١) . ولابرويير فى ذلك ذو نظرة فى التربية لا زالت حديثة .

ودرس لابرويير الحقوق فى باريس ، واضطر إلى مناقشة رسالته فى جامعة أورليان عام ١٦٦٥ ، وكان عنوان تلك الرسالة : «الوصايا والهبات» . وإنما اضطر إلى مناقشتها فى تلك الجامعة لأن القانون المدنى لم يكن يدرس آنذاك إلا فى تلك الجامعة وفى جامعة بواتييه . وما لبث لابرويير أن فقد والده عقب عودته من أورليان إلى باريس عام ١٦٦٦ ، فكان عمه الوصى على الأسرة ، على حين صرف هو همه إلى البحث عن وظيفة له . فحصل أولا على لقب [illegible] القضاء العالى فى باريس . وليس [illegible] شيئا من ذلك ولا شبهة دليل ، على أنه مارس مهنة المحاماة ، على الرغم من أنه نص فى كتابه على إكباره لتلك المهنة قائلا : «مهنة المحاماة عسيرة مجهدة ، وتفترض فيمن يمارسها خصوبة التكوين وقوة الوسائل ، فليس يكتفى من صاحبها بما يكتفى به من الواعظ الذى يلقى بعض الخطب يؤلفها فى وقت فراغ ، ويسردها من الذاكرة ، فى تسلط المسيطر وفى غيبة المناقض ، ويغيرها تغييراً طفيفاً ليحظى بثمرة إلقائها أكثر من مرة ، على حين يلقى المحامى مرافعات خطيرة ، أمام قضاة يمكنهم أن يفرضوا عليه الصمت ، وضد خصوم يقاطعونه ، فيجب أن يكون على استعداد للإجابة . . . ويظهر من ذلك أن الخطابة أيسر من المرافعة ، ولكن الخطابة الجيدة أشق من المرافعة الجيدة[1] » (انظر الفصل الخامس عشر ، الفقرة رقم ٢٦) .

ونستطيع أن نهتدى إلى سر مقته لممارسة هذه المهنة – مهنة المحاماة – بعد حصوله على وظيفته فيها ، ذلك أنه كان يكره إجراءات القضاء لأنها لا تزيده سوى نفور من وحشية طبائع المعتدين والمستغلين الذين ألف أن يختلط بالجميع من أجلهم . يقول هو : «لا يسمع فى الميادين وشوارع المدن الكبرى ، وعلى ألسنة المارة فيها ، سوى كلمات الاستغلال والاستيلاء ، والاستجواب والاعتراف ، والمرافعة ضد الاعتراف . أفلن يكون فى العالم أقل قدر من الإنصاف ؟ أو هل يظل على النقيض مليئاً بأناس يطلبون فى جرأة ما ليس لهم فيه حق أو يرفضون فى صراحة ما يدينون به ؟ وثائق تخرج لتذكير الناس أو إقناعهم بما وعدوا به ! ! ! [illegible] الإنسانية ! ! . . . » (كتاب الصور الأخلاقية [illegible] ، فقرة رقم ٢٧ – انظر أيضاً [illegible] لابرويير من المحاماة فى الفصل السابع فقرة رقم ٢١) – ويلمح لابرويير كذلك أن تكون القاعدة فى القضاء محورها الصورة المكتوبة بين المتنازعين : (يقولون : حقاً هذا المبلغ من المال له ، وهذا الحق مكتسب له ، ولكنه متعلق بهذا الإيصال الصغير ذى المظهر الشكلى ، فاذا نسيه صاحبه فلن يستطيع أن يرجع به على خصمه ، ونتيجة لذلك يفقد مبلغه من المال ، وبذلك يتجرد قطعاً من حقه ، وإذن سينتهى هذا الإجراء الشكلى ، وهذا ما أسميه ضمير

---

(١) يقصد لابرويير أن القدرة على اجتذاب الجمهور بكلام مبتذل مكرور فى الخطابة أشق كثيراً من متطلبات المرافعة التى تتكرر دون انقطاع ، ولكنها غير قابلة لارتباطها بواقع الأحداث ، متى وقعت موقفها من بداهة المحامى وقوته .

المرافع ورجال القضاء — القاعدة الجميلة في نظر القضاء ، والنافعة للجمهور ، والخليقة بالعقل والحكمة والإنصاف ، قد تكون مناقضة تماماً للقاعدة التي تقول بأن المظهر يجب أن يتضمن الجوهر) . (نفس المرجع ، الفصل الرابع عشر ، فقرة رقم ٥٠) — ولا شك أن الفكرة الأخيرة للابرويير مزعجة ، ولا يستطاع فهمها إلا بالجمع بينها وبين الفكرة السابقة عليها من ضيق لابرويير بنقص الطبائع الإنسانية ، مما يلجىء القضاء إلى التمسك بنصوص شكلية في الوثائق ، وإلى تعليق الحقوق بالاحتفاظ بتلك الوثائق ، ولكن الفقرتين السابقتين تدلان قطعاً على أن لابرويير لم يخلق لمهنة المحاماة المتصلة بالقضاء ورجاله .

وقد آلت إليه بعض ثروة عمه حين مات عام ١٦٧١ ، فاشترى في عام ١٦٧٣ وظيفة وكيل مالي لتقدير الضرائب وجبايتها في مقاطعة ... كانت ... على بعد ٢٢٤ كيلو متراً غرب ... ومع ذلك باريس ، على الرغم من أن القوانين ... تحتم عليه أن يقيم في محل عمله . واستمر يأخذ مرتبه السنوي وقدره ٢٣٥٠ فرنكاً ، دون أن يمارس وظيفته تلك التي لم يتخلَّ عنها إلا عام ١٦٨٦ . وظل في باريس يحيا حياة المتعطل ، ولكنه تعطل الحكماء . فكان يتردد على حديقة اللكسمبورج وحدائق التويلري ، يتأمل ويدون ملحوظاته ، كما يصفه أحد معاصريه وزميله في المحاماة : « فيول مارفيل » ، وكما يتحدث هو عن نفسه في كتابه قائلا : « يحتاج المرء في فرنسا إلى كثير من الصلابة ، وإلى سعة في الفكر ، حتى يدع جانباً الوظائف والتقيد بالأعمال الموقوتة ، ليطيب نفساً بالبقاء في منزله ، لا يشغل بشيء ، ولا يكاد يتوافر لامرئ من الكفاية ما يلعب به هذا الدور عن جدارة ، ولا من نفاذ الطوية ما يملأ به فراغ الوقت بدون ما يسميه الدهماء : أعمالا ، على أنه لا يعوز تعطل العاقل إلا تسمية هذا التعطل باسم أفضل ، ذلك بأن يسمى التأمل والكلام والقراءة والهدوء أعمالا » (نفس المرجع — الفصل الثاني ، فقرة رقم ١٢) — ويقول كذلك في موضع آخر — ويقصد نفسه بما يقول — : (يسألك الحمقى ورجال الفكر على سواء : ثم تنتهي ؟ وفيم تمضي وقتك ؟ فاذا أجبت قائلا : إني أفتح عيني لأرى ، وأعير أذني لأسمع ، وأحتفظ بصحتي وراحتي وحريتي ، كان جوابي لديهم لا معنى له . فالخير الأكيد ، والخير العظيم ، والخير الوحيد لا حساب له ولا شعور به : « أو تقامر ؟ أو تشهد حفلات الرقص المقنعة ؟ » هذا ما يقولون . وعليك أن تستجيب) : (نفس المرجع الفصل الثاني عشر ، فقرة رقم ١٠٤) ومن ... بدأ في تدوين ملحوظاته التي كانت نواة كتاب ... من حياته . ويعلمنا منطق الأحداث ... الاعتقاد بأن هذه التأملات كانت مقصورة أولا على من يشهدهم من الناس وعلى الطبقة البرجوازية على الأخص . وربما توقع في هذه الفترة أن تتاح له فرصة أرحب لتأملاته العميقة باتصاله بالعظماء .

وقد أتاح له هذه الفرصة صديقه : « بوسويه » ، فأدخله مربياً في منزل من أسر النبلاء هو منزل « كونديه » ، عام ١٦٨٤ نظير دخل سنوي قدره : ١٥٠٠ فرنكاً . ومنذ ذلك الوقت كان يقسم إقامته بين باريس في منزل كونديه ، قريباً من حديقة اللكسمبورج وبين « شانتي » غير بعيد من باريس . وكان تلميذ لابرويير ، دوق بوربون ، في سن السادسة عشرة ، عصبياً ، مهملا ، ذا مزاج استبدادي ، وأخلاق فاسدة يصفه « سان سيمون » بأنه : « حيوان من الحيوانات

المريعة ، يبدو أنه لم تخلق إلا ليفترس ، أو يغتال الجنس الإنساني . . . وفي الشتائم وصنوف الفسق يشق وقته ويصادف مسلاته . . . » وكان كونديه الكبير ذا مزاج حاد ، ضعيف الفكر ، فريسة المرض ، ولكنه كان لطيف المعشر مع لابرويير . وقد كلف لابرويير بتعليم الدوق فلسفة ديكارت ، ثم الجغرافيا والتاريخ ، والنظم السياسية والميثولوجيا . ويبدو أن لابرويير كان لوظيفته هذه مخلصاً غيوراً ، كما تدلنا على ذلك رسائله السبع عشرة التي كتبها إلى كونديه الكبير في تلك الفترة . وتدلنا هذه الرسائل على سعة أفق لابرويير كذلك ، وعلى صدق نظراته التربوية التي اهتدى إليها وحده بعمق فكره ، فها هو ذا يدرك تعليم التاريخ إدراكاً حديثاً في رسالته التي كتبها في ١٨ من أغسطس عام ١٦٨٥ ، متوجهاً بها إلى رب الأسرة :

« وأوقن أن عظمة رفعتكم [illegible] بدواعي الحرب ، وبأخطاء [illegible] وبدون هذا لن يكون التاريخ [illegible] يومية » .

وفي عام ١٦٨٥ تزوج دوق دي بوربون — تلميذ لابرويير — من مدموازيل دي نانت ابنة لويس الرابع عشر التي أنجبها من مدام دي مونتسبان . وفي عام ١٦٨٦ مات كونديه الكبير ، وأصبح دوق دي بوربون يلقب بالأمير ، وانتهت فترة تربية لابرويير له بعد أن دامت ثمانية عشر شهراً . ولكن لابرويير استمر في بيت الأمير ، مشرفاً على مكتبه .

ولم تكن إقامة لابرويير — على ما له من مزاج حاد واعتداد بنفسه — ميسورة في مثل ذلك المنزل ، وبخاصة بعد موت كونديه . وربما كان السبب في استدامة إقامته أن الأسرة كانت ترعى لابرويير وتحميه من أعدائه ، وأنه كان يراها بمثابة شرفة يطل منها على عالم الكبراء ليكمل خبرته بمجتمعه . والأدب الفرنسي — بل العالمي — مدين لهذه الإقامة بكتابه الخالد ، وهذا ما يلحظه ويقرره سانت بوف .

ولكن النصوص التي تركها لابرويير تضيف سبباً آخر (كما لحظ ذلك بحق الأستاذ جي ميشو الأستاذ بالسوربون ، في كتابه عن لابرويير) — ذلك أن الفيلسوف كان بحاجة إلى المال ليعول أسرته . وقد حمله ذلك إلى تغيير نظرته إلى فلسفة العزلة التي كان ولوعاً بها قبل أن يتصل بهذه الأسرة . فقد عدل عن نظرته إلى العزلة التي سبق أن ذكرنا على الرغم مما يدل على حرصه على [illegible] نص يرجع تاريخ تدوينه إلى عام ١٦٨٩ ، إذ نراه في نص آخر كتبه في عام ١٦٩١ يفضل عليها مسلكاً آخر [illegible] وثم فلسفة تسمو بنا عن الطمع والثروة ، [illegible] ماذا أقول ؟ — بل تفضل الأغنياء [illegible] وأصحاب المناصب الكبيرة ، وتحملنا على الأسباب [illegible] ومن يبحثون عنها ، وتخلصنا من الرغبة والسؤال والرجاء والإلحاف وثقل الكلفة ، وتنجينا من الانفعال نفسه ، ومن السرور المفرط بأننا قد علونا . وثم فلسفة أخرى تسخرنا وتخضعنا لكل هذه الأمور ، في سبيل مصلحة ذوي قرابتنا وأصدقائنا : وهي الفلسفة المثلى » (الفصل الثاني عشر ، فقرة رقم ٦٩) .

وفي عام ١٦٨٨ ظهر كتابه : « الصور الأخلاقية » في طبعته الأولى ، بعد أن أمضى قرابة عشر سنين في تأليفه ، وقرابة عشر سنين أخرى متوجساً من نشره على الناس . وسنخص هذا الكتاب بالحديث بعد قليل . وقد أدى نجاح الكتاب نجاحاً نادراً لدى الجمهور إلى أن يطمح لابرويير في ترشيح نفسه للأكاديمية الفرنسية .

وكان له فيها أصدقاء خلص ، مثل بوسويه ، وبوالو الذى تحمس له بسبب اشتراكه معه فى الانتصار للأقدمين ، فى «المعركة بين المحدثين والقدماء» التى أشرنا إليها من قبل . ثم راسين الذى فضله لابرويير على كورنى فى كتابه ، وأطال فى هذا التفضيل فى خطاب استقباله بالأكاديمية الفرنسية . وقد تقدم بطلبه للأكاديمية ثلاث مرات منذ عام ١٦٩١ حتى عام ١٦٩٣ ، وهو العام الذى اختير فيه عضواً بها ، واستقبل بها فى الخامس عشر من يونيه . وكان استقبال الأعضاء لخطابه فاتراً ، بل هوجم من خصومه هجوماً شديداً لا يهمنا هنا تفصيل القول فيه ، وبسببه ألف لابرويير مقدمة لخطابه الذى ألقاه فى الأكاديمية .

وقلما كان يشهد جلسات الأكاديمية عقب انتخابه بها ـ بل أمضى أكثر وقته فى تلك الفترة فى شانتى ، ومن آن لآخر كان يحضر إلى باريس ويزور أصدقاءه من رجال الحاشية . وفى تلك الفترة [illegible] النزعة الصوفيــة المسماة (Quiétisme) وكان من كبار دعاتها «فينلون» عدو لابرويير اللدود . وقد انضم لابرويير فيها إلى بوسويه الذى قاوم هذه النزعة أشد مقاومة . وهى تقوم على دعوة صوفية سلبية ، تنحصر فيها العبادة فى التأمل الباطنى ، والقضاء على الإرادة الفردية ، والاستسلام التام للألوهية الماثلة أمام المتأمل . وقد ألف لابرويير فيها كتابه : محاورات فى نزعة الهدوء والاستسلام الباطنى : Dialogue sur le Quiétisme » . وقد ظهر الكتاب بعد موته ، ويشك كثير من المؤرخين فى نسبته إليه ، وقطعاً فيه كثير من الدخيل على لابرويير ، وفيه كذلك ما يمثل روح لابرويير ونزعته ، وما يتفق وآراءه فى كتاب الصور الأخلاقية . وتوفى لابرويير فجأة بالسكتة القلبية فى العاشر من مايو عام ١٦٩٦ عن إحدى وخمسين سنة .

ويتضح مما سبق أن كتاب «الصور الأخلاقية» يكاد يكون مؤلفه الوحيد ، إلى جانب الرسائل التى كتبها فى فترة تربية دوق بوربون ـ وقد ذكرنا نموذجاً من تلك الرسائل وتحدثنا عن غايته منها ـ ثم كتاب محاورات فى نزعة الهدوء الصوفى الباطنى (Quiétisme) ـ وقد أشرنا آنفاً إليه ـ وقد اعتمدنا ما أمكننا على نصوص كتابه الأول فيما سبق أن ذكرنا من معالم حياته العامة لنكشف عن شخصيته ، وحتى لا ندع فرصة للتفع بها من الكتاب الذى كلفنا بتقديمه . وعلينا الآن أن نخص هذا الكتاب بمزيد من التحليل والإبانة ، لنعرف قيمته فى شتى نواحيه الفكرية والفنية .

كتاب الصور الأخلاقية

[illegible] لابرويير فى سن الثالثة والأربعين من عمره حين نشر كتابه لأول مرة عام ١٦٨٨ . وكثيراً ما راوده الشك فى قيمة كتابه لدى الجمهور ، فاستشار كبار أصدقائه من كتاب العصر ، ويحكى المؤرخون له قصة طريفة فى ذلك : أنه كان يتردد على صاحب مكتبة فى شارع «سان جاك» يسمى : ميشاليه ، ليقتنى منه ما جد نشره من كتب ، وكان لصاحب المكتبة طفلة رشيقة يحادثها لابرويير ويلاطفها . وذات يوم قال له لابرويير بعد أن أخرج من جيبه مخطوطاً : «هل لك فى أن تطبع هذا ؟ لا أدرى ما إذا كان سيسد نفقات طبعه ، ولكنه إذا أثمر ربحاً فسيكون من نصيب صديقتى هذه الصغيرة» . وقد قبل ميشاليه العرض ، وظهر الكتاب فى طبعته الأولى مجهول المؤلف بعنوان : «الصور الأخلاقية لتيوفراست ، مترجمة عن اليونانية ،

مع الصور الأخلاقية لهذا العصر وتقاليده» . وظفر الكتاب بنجاح عجيب ، فنفدت منه ثلاث طبعات في أقل من عام ، وحصلت ابنة ميشاليه منه على مبلغ طيب من الربح حظيت من ورائه بزيجة طيبة . وظل الكتاب ينشر في طبعاته المتوالية مجهول المؤلف حتى الطبعة التاسعة التي ظهرت عقب موته، ولكنه في الطبعة السادسة قد وضع عليه اسم مؤلف هو : «جوفروا دى لابروير» (أحد أجداد لابروير) ، واستمر كذلك حتى في الطبعة الثامنة التي كانت تحتوى على خطابه في الأكاديمية وعلى مقدمة ذلك الخطاب . ولم يكن هذا التواضع بإخفاء الاسم إلا ظاهراً ، فقد كان جل الناس يعرفون المؤلف ويرددون اسمه .

أما إظهاره الكتاب باسم تيوفراست ، وإضافة جهده له ، فقد كان واضحاً أنه يتقى بذلك سخط الكبراء ومكائد أعدائه في وقت [illegible] مؤلف إغريقي ، لأنه كان يهجو [illegible] في أولئك العظماء . وكما يعبر عن ذلك «ماريو» في [illegible] الذى عنوانه : «لابروير» قائلا إن لابروير في كتابه «قد أخذ يغامر بالزج بنفسه في بحر المخاطر ، على أمواج تهدده بالعواصف ، فكان من اليسير لديه أن يرفع فوق قلع سفينته العلم الإغريقي تقية» . وقد شجعه حسن استقبال الجمهور لكتابه على أن يزيد في طبعاته المتوالية . ومنذ الطبعة الخامسة أخذ يجدد ما يسبقه ، ولم تحو الطبعة التاسعة على زيادة سوى تنقيحات لبعض العبارات . ويكفى أن نذكر أنه في ثنايا هذه الطبعات زاد عدد الصور الأخلاقية من ٤١٨ إلى ١١٢٠ ، على أن خمساً وأربعين منها زيد فيها فقرة أو فقرات كثيرة . ويعترف لابروير في خطاب استقباله في الأكاديمية أنه كان حذراً في هذه الإضافات ، يتقدم فيها عن مشورة الخاصين ، خوفاً من سخط الجمهور إذا أوغل في هذا الطريق ، طريق الهجاء الاجتماعى المحفوف بالأخطار .

وعدد فصول الكتاب — كما وصل إلينا — ستة عشر فصلا ، هي : النتاج الفكرى . الجدارة الشخصية . النساء . من القلب . في المجتمع وصلاته . الثراء والحظوظ . المدينة . رجال الحاشية . العظماء . رئيس الدولة والدولة . الإنسان . أحكام الناس . في التقاليد السائدة . بعض عادات الوعظ الدينى . ذوو الخواطر القوية (تسمية ساخرة يقصد بها الملحدين أو من يسمونه بأحرار الفكر) .

ويصرح لابروير أنه يصوغ خواطره متتابعة في كل فصل من الفصول السابقة ، تحمل أرقاماً متوالية . وقليلاً ما يكون الخيط الذى يجمع هذه الخواطر دقيقاً ، [illegible] بالقارئ ، فتبدو الأفكار شتيتة [illegible] حتى أعداء لابروير عليه بأن الكتاب لا وحدة له ولا منهج . فدافع عن نفسه في خطابه في الأكاديمية ، فرماهم بأنهم لم يلحظوا أن «خمسة عشر فصلا — من الستة عشر التي يحتويها الكتاب — موضوعها الكشف عن الزيف والمساخر التي يصادفها المرء في مشاغل الأهواء والميول الإنسانية . وليست الغاية من هذه الفصول سوى تدمير العوائق التي تؤدى إلى الضعف أولا ، وتطمس بعد ذلك لدى كل الناس المعالم معرفتهم بالله . فليست هذه الفصول الخمس عشرة سوى تمهيد للفصل السادس عشر والأخير ...» .

وفي خطاب لابروير عن تيوفراست يذكر أنه عنى بالكشف عن شرور الإنسان وأهوائه ومواطن السخرية في سلوكه ، وغايته من ذلك خلقية ، هي «أن يصير الإنسان عاقلا ، ولكن بطرق بسيطة مألوفة .

وبوسائل التفكير فى أعماله فى حيدة ، دون عناية بالمديح ، وعلى حسب ما تقود إليه الفصول المختلفة » . وفى مقدمة الطبعة السادسة من كتابه يلخص مذهب الكلاسيكيين فى الغاية الخلقية مما يكتب : « على المرء ألا يتكلم أو يكتب إلا من أجل تعليم سواه ... فإذا حدث أنه أعجب الناس فلا ينبغى مع ذلك أن يندم ، إذ أن هذا يساعد على الإيحاء بتقبل الحقائق التى يجب أن يعلمها الناس » .

ولعل خير من كشف عن منهج لابرويير فى ترتيبه لفصول كتابه هو سانت بوف ، إذ يرى أن لابرويير بدأ كتابه بما يخص الفرد أولا فى نتاجه الفكرى ، وجداراته ، والمرأة كذلك ، والحياة الخاصة أو العواطف حتى الفصل الرابع ، يلى هذه الفصول الأربع ما يخص المجتمع وصلاته ، ورجال المال حين يتحدث عن الثراء والحظوة ، ثم أهل المدينة ، ورجال الحاشية [illegible] والعظماء أو النبلاء والأمراء ، ويلى هذا فصل [illegible] عن سيد الدولة ، لويس الرابع عشر ، ولم يكن لكتابه أن يخلو من هذا الفصل [illegible] ، وكأنه مانعة الصواعق التى يمكن أن تحيط به لو أهمل الكتابة عنه . ويليه فصل عنوانه : « الإنسان » ، فيه يصف لابرويير الإنسان على حسب طبيعته الخلقية ، وما تحفل به من خبث ودهاء . ويؤكد « سانت بوف » أن انقطاع الصلة بين هذا الفصل الذى عنوانه : « الإنسان » والذى قبله ، مقصود للابرويير ، وله دلالة اجتماعية هجائية ، ذلك أنه بعد أن أطرى الملك تقية ومداراة ، أخذ يصف الإنسان على الطبيعة ليرى الملك نفسه كما يرى سواه . وتدور الفصول الثلاثة التالية فى أحكام الناس وعاداتهم ومناهج سلوكهم قلقة بعض القلق فى موضعها ، يليها الحديث فى آفات رجال الدين فى فصل الوعظ ، ثم الفصل الأخير فى البرهنة على ضرورة العقيدة وسلامتها ضد جحود المنكرين ، وكأن هذا الفصل الأخير أيضاً مانعة صواعق أخرى من المؤلف يحتمى بها من أعدائه وخصومه . وإذن فالخيط الذى يربط هذه الفصول دقيق ، ويريده لابرويير كذلك ، لأنه خيط يسير به فى متاهات الهجاء الاجتماعى الجرىء لآفات العصر ، وللآثمين بها فى حق المجتمع والإنسانية .

ونرى أن الادعاء بالتزام لابرويير منهج منطقى يجعل لكتابه وحدة ، فيه تكلف لا يبرره النص . ويكفى — تفادياً للإطالة — أن نذكر أن لابرويير كثيراً ما يكرر أفكاره فى أساليب مختلفة ، فى فصول متباعدة فى موضوعها . ولنأخذ مثلا لذلك الفصل الأول من كتابه ، وموضوعه نظرات لابرويير فى النقد الأدبى وفى قيمة بعض الشعراء والكتاب المعاصرين له . ويصف سانت بوف هذا الفصل قائلا : « إنه فن الشعر الذى [illegible] لابرويير ، وهو فن بلاغته الخاصة به كذلك » . و[illegible] سانت بوف عنه كذلك فى موضع آخر أن هذا الفصل فيما يحتوى من آراء نقدية ، وفى طريقة عرضها ، ما زالت قيمته حاضرة ، على حين لم تعد قيمة تذكر لفن الشعر الذى ألفه بوالو . وعلى الرغم من ذلك لا ينبغى بحال أن نقتصر على هذا الفصل فى التعرف على آراء لابرويير النقدية وعلى طريقة تقويمه للأدب ، إذ أنه يكمل هذه الآراء فى فصول كثيرة أخرى من نفس الكتاب ، مثلا فى فصله فى الوعظ الدينى ، والعادات ، والمجتمع ، وأحكام الناس ... — على أن هذا الفصل بمثابة مقدمة لفن لابرويير وطريقة كتابته التى التزم بها فى الفصول التالية . ولهذا نخصه هنا بمزيد من العناية لأهمية دلالته النقدية والإنسانية .

ولابرويير — فى هذا الفصل الأول من كتابه — يدعو

— شأنه شأن معاصريه — إلى محاكاة الأقدمين عن هضم وتمثل وأصالة ، مؤمناً بأن هؤلاء الأقدمين من اليونانيين والرومانيين قد وصلوا في أدبهم وعلمهم إلى درجة لا يمكن معها أن يتبع كاتب دون أن يرد منابعها الخصبة ، فهو يقول : « كل شيء قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة ، حين وجد أناس ومفكرون ، ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثر ما جمعه الأقدمون والنابهون من المحدثين (يقصد أدباء عصر النهضة من الإيطاليين) (الفصل الأول ، فقرة رقم ١) — ولكنه يعود — في سعة أفق ومرونة فكر — إلى تقرير إمكان التفوق على الأقدمين بعد ورود مناهلهم : « لن يستطاع بلوغ حد الكمال في الكتابة ، ولن يستطاع — مع توافر القدرة — التفوق على الأقدمين إلا بمحاكاتهم » (نفس الفصل ، فقرة ١٥) — وكأنه يرد على غلاة المحدثين الذين ينكرون فضل القدماء في معركة القدماء والمحدثين لعصره ، حين يقول من نفس الفصل : « ... يتنقل الواحد في ثمرات الأقدمين وبارعي المحدثين ، ويلتمس كتبهم ، ويستخلص منها ما استطاع ، ويحشر منها في أعماله الأدبية ، وحينما يصير أخيراً مؤلفاً ، وحينما يعتقد الناس أنه يسير وحده على قدميه ، يتمرد ضد الأقدمين ، ويسيء إليهم ، شأنه شأن هؤلاء الأطفال الذين سلمت بنيتهم وقويت بما تغذوا به من لبن طيب ، يضربون مرضعاتهم عقب فطامهم » . (نفس الفصل ، الفقرة الخامسة عشرة) .

على أن لابروير واسع الأفق في نظرته إلى هؤلاء الأقدمين ، ينعى على المتشدقين بأسمهم ، ممن يتخذون الانتماء إلى الأقدمين حظوة في ذاتها ، مستقلة عن غاياتها ، وهو في نظرته هذه يعبر عن وجهة النظر الحديثة السليمة . وقد سبق أن لحظنا أنه يوصي بتعليم الطفل ما يستطيع من لغات على سواء ، سواء منها الحديث والقديم (الفصل الثاني عشر ، فقرة ٤٧) — وها هو ذا يحمل في سخرية على المتطعين بتمسكهم باليونانية قائلا : « ... ويستمر في حديثه أحد كبار الدولة قائلا : « فلان يعرف اليونانية فهو إذن مغرور ، فهو إذن فيلسوف !! » وحقاً ، فيما يظهر ، كانت بائعة الخضر في أثينا تتكلم اليونانية ، فهي من أجل ذلك فيلسوفة . وجيروم يتيون وجيوم متى لا يعرفان ، كانا مجرد نكرات . ومن ذا يشك في ذلك ؟ وكانا يعرفان اليونانية ... إنما اللغات مفتاح العلوم ومدخل إليها ، لا تتجاوز هذا الحد ، فاحتقار الأولى يؤدي إلى احتقار الأخرى ، ولا تفترق اللغات بكونها قديمة أو حديثة ، ميتة أو حية ولكن بكونها خشنة أو مهذبة ، وبما إذا كانت الكتب التي صيغت فيها ذات ذوق طيب أو سيء ... » (الفصل ... فقرة رقم ١٩ ؛ قارنها كذلك بالفصل الرابع عشر ، فقرة ٧٣) .

وواضح من دعوة لابروير إلى الغاية الخلقية التعليمية للأدب — فيما سبق أن ذكرنا — أنه كان يأخذ فيها منزع الكلاسيكيين ، ولكنه يعنى عناية خاصة بالأسلوب الواضح الدقيق الأصيل : « في الفن نقطة كمال ، شأنه شأن الطيبة والنضج في الطبيعة ، والذي يشعر بهذه النقطة ويولع بها هو ذو الذوق الكامل . ومن لا يشعر بها ، أو يولع بما دونها أو ما وراءها ، فهو ذو ذوق تالف . فثمَّ إذن ذوق طيب وذوق سيء ، ويمكن أن يناقش الذوق مناقشة يدعمها أساس » (مناقشة موضوعية) (الفصل الأول ، فقرة رقم ١٠) .

والذوق نوع من الغريزة يكتسب بالتربية ، وهو مقدم في النقد على مجرد مراعاة القواعد الجافة التي قد

تنال من روح العمل الأدبي . وهنا أيضاً يتجاوز لابروير منطقة الكلاسيكية العقيدية : « حينما تسمو القراءة بفكرك ، وتلهمك مشاعر النبل وعلو الهمة ، فلا تبحث عن قاعدة أخرى للحكم على الكتاب ، فهو حينئذ طيب ، خرج من يد صناع » (نفس الفصل ، رقم ٣١) — وغاية الكاتب الحقيقية هي الكشف عن الحقيقة الموضوعية ، دون التطلع إلى التأثير المباشر : « علينا أن نبحث عن صواب التفكير وصواب القول فحسب ، دون إرادة قيادة الآخرين إلى اتباع نفس ذوقنا ومشاعرنا ، فهذا مطمح يتجاوز الطاقة » (نفس الفصل ، فقرة ٢) .

وعلى الرغم من أنه لا ينبغي أن يدور في خلدنا أن لابروير من دعاة الفن للفن ، لما سبق أن ذكرنا من نصوص ، فإنه يعنى مع ذلك بالصياغة عناية جعلت بعض المتسرعين يعزون إليه أنه من دعاة الفن الخالص ، ولكنه في الحقيقة يقصد إلى [illegible] دون أن يجعل العبارة غاية في [illegible] وهنا [illegible] صادت بوقف يجعل خاصة كتابه الأولى أن يتساوى فيه الشكل والمضمون مساواة تامة فريدة عجيبة . وها هو ذا لابروير يؤكد عنايته البالغة المدى بالتعبير : « بين جميع التعبيرات المختلفة — التي يمكن أن تدل على فكرة من أفكارنا — ليس سوى تعبير واحد منها هو الصالح . ولا يصادفه المرء دائماً حين يتكلم أو يكتب ، على أنه مع ذلك موجود ، وكل ما سواه ضعيف لا يرتضي به رجل الفكر الذي يريد أن يفهمه الناس ... » (نفس الفصل ، فقرة ١٧) — ولا يقع المرء على هذا التعبير إلا بالموازنة الدقيقة بين المضمون والشكل ، وبمراعاة الحقيقة ، وجهد العناية باختيار الألفاظ وصياغة التركيب ووضوحه : « كل فكر المؤلف ينحصر في دقة التحديد ودقة التصوير . فلم يتفوق موسى وهومير وأفلاطون وفرجيل وهوارس على من سواهم من الكتاب إلا بتعبيراتهم وصورهم ، وعلينا أن نعبر عن الحقيقة ، ليكون ما نكتبه طبيعياً قوياً دقيقاً » (نفس الفصل ، فقرة رقم ١٤) ونلفت هنا إلى أن ورود كلمة « الصور » في عبارات لابروير — كالعبارة السابقة مثلاً — لا يقصد بها سوى الوجوه البلاغية الكثيرة المختلفة ، ولا تمت بصلة إلى الخيال في مفهومه الحديث ؛ إذ أن لابروير ظل في هذا كلاسيكياً ، لا يؤمن بالخيال ، والخيال عنده مرادف للوهم ، يحذر منه كما حذر منه من قبل أرسطو ، معبود الكلاسيكيين ، ويعده آفة الكاتب ، لأنه « لا ينتج غالباً سوى أفكار زائفة مجدبة » (الفصل الخامس ، فقرة رقم ١٧) ويسير لابروير في هذا على درب كلاسيكي مطروق ، كما هي حال باسكال وبوالو . ونحن هنا أبعد ما نكون من القرن التاسع عشر الأوربي ، وبخاصة منذ [illegible] أصبح الخيال — في معناه الحديث — هو مصدر العبقرية ، وأكبر دعامة للكاتب والشاعر .

ويعتد لابروير في قواعده الجمالية بسلامة الذوق ، وطول ممارسة الأعمال الأدبية ، وقوة التمييز بين الأساليب على أساس من الدربة ورهف الحس الفني ، أكثر مما يعتد بالقواعد في حرفيتها . ويتميز في هذه الناحية عن أقرانه من الكلاسيكيين ، وبخاصة بوالو . يقول لابروير : « ما أوسع الفرق بين كتاب جميل وكتاب كامل ، أي مطابق للقواعد ، ولا أعرف ما إذا كان قد وُجد بعد كتاب من هذا النوع الأخير . وربما كان الوقوع على ما هو عظيم جليل أيسر لدى العبقريات النادرة من تجنب كل صنوف الخطأ في القواعد ... فالشعر في مسرحية « السيد » من أجمل

الأشعار التي يمكن صدورها . على حين أن خير النقد ألف في موضوع من الموضوعات كان نقد مسرحية «السيد») (نفس الفصل ، فقرة ٣٠) . وفي الفكرة الأخيرة يشير لابروبير إلى المعركة الشهيرة في النقد الفرنسي حول مسرحية السيد لكورني ، ويطرى المسرحية ، كما يطرى النقد الذي صيغ فيها في فخمة مهذبة ، رغم قسوته وتهالكه أحياناً . وفي هذه الفكرة يقر لابروبير الصراع الدائم بين النقد والأدب ، ولكنه يقر في الوقت نفسه حق الكاتب في عصيان القواعد متى أخرج عملا جليلا جميلا معاً . ولقد انتصف لابروبير لكورني في مسرحيته هذه التي خرج فيها على قواعد عصره ، على الرغم من أن لابروبير كان يفضل عليه راسين الشاعر الفرنسي الذي راعى القواعد الكلاسيكية في دقة . وهذا انتصاف للخصم على حساب [illegible] مع الهوى . ونحس في وجهة نظره هذه [illegible] والثقة ، ضيقاً بنقد معاصريه . [illegible] ثقته ، ويبحث عن معيار آخر [illegible] الأدبي من المعايير الحرفية السائدة . ولكنه معيار يتطلب جهداً وأناة واستيعاباً لا يلقى فيه القول على عواهنه : «ليس النقد في الغالب علماً ، ولكنه مهنة ، يتطلب من قوة المثابرة أكثر مما يتطلب من العقل (التفكيري) ، ومن العمل أكثر مما يتطلب من التأمل ، ومن المران أكثر مما يتطلب من العبقرية . فاذا صدر عمن تطغى قراءاته على قوة تمييزه ، وعمن يمارسه في نطاق جزئي على بعض الفصول ، كان مفسدة فساد القراء والكاتب» (نفس الفصل فقرة رقم ٦٣) — ويعود في فصل آخر فيؤكد ضرورة العمل والجهد ، ناعياً على الطفيليين الذين يستمرئون الجهل تقاعداً وتراخياً ، ويتفاخرون بالكبراء والنبلاء حولهم ، كما يتشدقون بأسماء كبار الكتاب من قدماء ومحدثين ، يدعون شرف الانتماء إليهم دون دراية بهم ، وزهداً في البحث ، ثم يعقب: «يلزم المرء قليل من المعارف كي يساير فروض التهذيب في أدب المجتمع . ولكن كم يلزم منها لأدب الفكر ؟!» .

فكيف يوفر الكاتب والناقد لنفسه القدرة الأدبية ؟

هنا أيضاً يلجأ لابروبير إلى منهج يغاير منهج معاصريه ، وفيه تظهر أصالته ، حين يتعرض لكيفية تذوق النصوص الأدبية وشرحها ؛ وكأنه يلوح بذلك إلى طريقته في تكوين نفسه بتمثل آداب الأقدمين ، كما يفهم من مقدمته لترجمة كتاب تيوفراست . ويشرح ذلك لابروبير — في الفصل الرابع عشر من كتابه — حيث يقول : «لا يملّ امرؤ حق التوصية بدراسة النصوص [illegible] . فهي السبيل الأقصر والأكد والأمتع لكل [illegible] المعرفة . فاحصل على الأشياء من أربابها ، [illegible] تحسس النص وأعد تحليله ، واحفظه ، واستشهد به من الذاكرة في المناسبات ، وفكر على الأخص أن تنفذ إلى معناه في امتداده وتفاصيله ، ووفق بين أفكار المؤلف الأصيل ، واضبط مادته ، لتستخلص أنت بنفسك النتائج ؛ وقد وجد الشراح الأولون أنفسهم في نفس الحالة التي أريدك أن تكون فيها . فلا تستتر بشروحهم ، ولا تسر وراء نظراتهم إلا حين تقصر بك نظراتك . فشروحهم ليست لك ، ومن اليسير كل اليسر أن تستعصي عليك ، على حين تتولد ملحوظاتك من فكرك وتظل فيه ، وستجدها مألوفة عادة في صلاتك بالناس ومشاوراتك وجدالك ... واخلص هكذا — بفضل هذه الطريقة في الدراسة — إلى الإقناع بأن كسل الناس هو الذي شجع على الضيقة بتضخيم المكتبات لا بإغنائها ،

وبالمساعدة على تدمير النص تحت أعباء الشروح » . (الفصل الرابع عشر ، فقرة رقم ٧٢) .

والمهم أن لابروبير يرشد هنا إلى طريقة ، ولا يقصد إلى امتهان النقد ، لأن هذه الطريقة السليمة نفسها لا بد أن تتم بإشراف ذوى الدربة منذ البداية . وشاهدنا على ذلك أنه كان يتبعها فى تربيته لدوق بوربون فى دراسة التاريخ والنصوص الأدبية .

ومن ثنايا هذه النظرات النقدية الموضوعية العميقة التى تجلت فيها أصالة لابروبير ، نلمح جانباً ذاتياً ، ذلك أنها أولا وآخراً ثمرة تجربته الحيوية التى عاشها ، ونشعر أنها بمثابة رد فعل لما تعرض له من حيف لدى معاصريه من النقاد فلم يعبأ به ، وانصرف إلى الإخلاص لفنه . وقد أوحى له ذلك بإدراك عميق آخر ، هو الإحساس بتطور الأدب وحيويته ، وتغير الأذواق بتغير العصور . وعنده أيضاً نظرة تجاوز بها الكلاسيكية فعلى الكاتب أن يخلص لرسالته [illegible] وسيجد الجزاء على تطاول الأجيال إذا جحده معاصروه : « من لا يعتد فى كتابته إلا بذوق عصره يفكر فى نفسه أكثر مما يفكر فيما يكتب : فعليه أن يتطلع دائماً إلى الكمال ، فتسترد الأجيال اللاحقة لنا ما جحده معاصرونا من إنصافنا » . (الفصل الأول ، فقرة رقم ٦٧) .

وحملته على بعض معاصريه من النقاد واضحة الدلالة فيما قلنا ، وهى تصدق على أدعياء النقد ، وكذلك على مرضى النية المعوقين فى كل عصر . ولنقتصر منها على شاهدين بالغى الدلالة على من يتسترون على السوء على حين يعرفهم الجمهور بأسمائهم ممن أظهرتهم المصادفات الآثمة ، فى حين ليسوا سوى دخلاء مدخولى الطوية ، وفيهم يقول لابروبير فى صورة حوار : « ماذا تقول فى الكتاب الذى ألفه هيرموردور ؟ » إنه كتاب سيء » ، هكذا — يجيب « أنثيم » — أهو سيء ؟ — فيستمر فى إجابته : هو كذلك ، حتى إنه ليس بكتاب ، أو على الأقل لا يجدر أن يتحدث عنه الناس — ولكن هل قرأته ؟ — ويجيب « أنثيم » : كلا !! » — ولم لا يضيف إلى ذلك أن فولفيا وميلانيا قد أنكراه دون أن يقرآه ، وأنه صديق فولفيا وميلانيا ؟ » (نفس الفصل ، فقرة رقم ٢٣) .

ويتخذ لابروبير هدفاً له آخر نوعاً من النقاد يتنكرون لما يعرفون ، ويحقرون حق الكتاب الذين يؤمنون بقدره فيما بينهم وبين أنفسهم ، خبثاً واعتداداً كاذباً ، ويعبر لابروبير فى هذا عن تجربته الخاصة بكتابه قائلا : « كثير من الناس يصلون إلى درجة الشعور بمكانة المخطوطة التى قرئت عليهم ، ولا يمكنهم أن يصرحوا بما تستحق [illegible] فى الناس بعد طبعها وماذا يكون [illegible] الراهب ، فلا يغامرون بأصواتهم ، ويرتقبون أن يحملهم الجمهور على ذلك ، أو يقودهم إليه سواد الناس ، وحينئذ يقولون إنهم أول من استصوب هذا العمل ، وأن الجمهور تابعهم فيه ... » (نفس الفصل ، فقرة رقم ٢١) .

* * *

ومن تحليلنا التفصيلى للفصل الأول من الكتاب تبين أن لابروبير لا يتبع وحدة حاسمة فى عرض أفكاره ، ولا منهجاً دقيقاً فى تسلسلها ، ذلك أنه يكررها فى مختلف الفصول ، لمناسبات كثيرة ، مما يصعب معه تتبع الأفكار على حسب موضوعاتها فصلا فصلا — لهذا ، ولضيق المجال المحدد لهذا المقال ، علينا أن نتتبع أهم اتجاهاته العامة الباقية فى مختلف الفصول جملة — بعد أن

عرفنا نظراته النقدية — كي نُتبعها بمجمل عن فنه في كتابته :

وقد التزم لابرويير في كتابه أن يصور آفات العصر ، ويصف مآثمه . وقلما يتعرض لتصوير الفضائل . ويغلب أن تكون هذه المواطن القليلة في حديثه عن الخير والفضائل دخيلة على عمله الأدبي ، يعرضها من باب التقية أو التعريض . وهو ينص في مقدمة كتابه أنه إنما يصور عيوب مجتمعه على حسب ما خطه في الطبيعة لكي يصلح المجتمع ذات نفسه : «وهذه الغاية هي وحدها التي يجب أن يتوخاها الكاتب ، وفيها مدى النجاح الذي قلما يتوقعه المرء . ولكن بما أن الناس لا يسأمون أبداً من ممارسة النقائص ، فعلينا كذلك ألا نمل — تأنيبهم . وربما يصيرون أسوأ إذا أعوزهم الرقباء والنقاد ، وهذا الأمر الذي يجعل الناس أن يعظوا وأن يكتبوا» .

وهو تارة يصف الإنسان [illegible] التشاؤم والتفجع ، وتارة يتجاوز الوصف إلى النقد الذي يشف عن بعض الأمل ، ويبلغ بهذا النقد أحياناً أخرى مبلغ الاتجاه الاجتماعي الذي ينزع فيه منزعاً ثورياً واضحاً . ولنضرب أمثلة عامة موجزة لهذه الاتجاهات :

١ — يدور تصويره للناس أفراداً أو في الجماعات على فكرتين أساسيتين : أن الحياة سيئة ، وأن الخبث من طبيعة الناس : «لا ينبغي أن نحقد على الناس حين نرى غلظتهم وكفرانهم وإجحافهم وصلفهم وحبهم لأنفسهم ونسيانهم الآخرين : فهكذا خلقوا : وهذه طبيعتهم . وهذا الاحتداد بمثابة ألا نستطيع احتمال أن يسقط الحجر وأن تشب النار» . (الفصل الحادي عشر فقرة رقم ١) . والحياة قصيرة مملة : «الحياة قصيرة مملة ، تمضي كلها في التمني . يؤجل المرء إلى الغد أمله في راحته وسروره ، إلى تلك الفترة التي يكون قد اختفى فيها خير ما في العمر من صحة وشباب . . . ويأتي ذلك العهد الذي يفجؤنا كذلك في رغباتنا ، وها نحن أولاء تفترسنا الحمى وتحاصرنا ، فإذا شفينا منها فلكي نأمل كذلك في زمن أطول» . (الفصل الرابع فقرة رقم ٦٤) — وكذلك يقول : «يجب أن يضحك المرء دون أن يكون سعيداً ، خشية أن يموت قبل أن يضحك» . (نفس الفصل رقم ٦٣) . وفي الناس من النقائص ما يجعلهم لا يحظون بالمجتمع ، ومن ثم تتعذر عشرتهم والوفاق بينهم : «يتساءل المرء لماذا لا يعيش الناس جميعاً معاً ، ولا يؤلفون أمة واحدة ، ولا يرغبون في أن يتكلموا لغة واحدة ، وفي أن يَحْيَوْا خاضعين لقانون واحد ، متواطئين على عادات واحدة وعبادة واحدة ؛ ولكني حين أفكر في تباين الأفكار والأذواق والعواطف ، أدهش حين أرى سبعة أشخاص أو ثمانية يعيشون تحت سقف واحد وبين جدران واحدة ، ليكونوا أسرة واحدة» . (نفس الفصل رقم ١٦)

ولابرويير ينعي على المتحضرين من ساكني المدن ومن رجال القصور أنهم في أحوالهم الاجتماعية قد ضلوا في فهم الحياة . ولعله بذلك هو الكاتب الوحيد من بين الكلاسيكيين الذي أشاد بالريف وأهله ، واعتد بالطبيعة وفضلها : «. . . فالطبيعة من نصيب من يسكنون الريف ، هؤلاء وحدهم يعيشون ، وهم وحدهم على الأقل الذين يعرفون أنهم أحياء» . (الفصل الثاني عشر رقم ١٩٠) . وحين يتأمل في النظام الاجتماعي لا يرى سبباً للتفرقة بين الناس في طبقات ، ليرتفع بعضهم على حساب الآخرين ، دون مبرر من الجدارة والجهد — ويروعه غرور الكبراء ، وغلوهم في اعتدادهم بأنفسهم على

غير أساس . فهم يستمعون إلى مدائحهم من سواد الشعب في استهانة ، شأنهم في ذلك شأن الأمراء الذين يستهينون بنومهم عما يكيل لهم هؤلاء الكبراء من مدح كذلك ، وأساس ذلك الغرور » (الفصل التاسع رقم ٥ ، ١٨ ، ١٩) .

ولنكتف بهذا القدر من شهادة لابرويير على عصره في تصويره له ، لنبين بعض جوانب نقده وعدائه الاجتماعي الذي تتضح فيه ثورته على نظام عصره .

٢ — وحمل لابرويير حملة شعواء على حقوق النبلاء والعظماء ، وأنها مبنية على غير أساس . ونحس وراء حملته اعتداده القوي بنفسه ، وشعوره بالحيف هو وأمثاله بين هؤلاء ، مما جعله ضحية [illegible] الطبقات تعلة للاستبداد . ولا شك أنه بذلك أحد ممهدي الثورة الفرنسية [illegible] . يقول لابرويير : « امتياز العظماء على [illegible] بالغ المدى من جانب ؛ وأنازل [illegible] وفخامة الأثاث ، وبما يقتنون من كلاب وخيل وقردة وأقزام ومضحكين ومتملقين ؛ ولكن أخطئهم على حظوتهم أن يكون في خدمتهم أناس يستوون معهم قلباً وفكراً ، بل يفضلونهم أحياناً » (الفصل التاسع رقم ٣) .

وينتهي لابرويير إلى وصف الحقد الدفين في قلوب الشعب على امتيازات النبل ، وكأنه يحذر من هذا الحقد ، أو يستثيره في قلوب المهضومين ليبلغ مداه بالثورة عليه : « يتباغض صغار الناس حين يتبادلون المضرات بينهم . والعظماء مبغضون إلى صغار الناس — بما يفعلون بهم من شر ، — وبالخير كله الذي يحرمونهم إياه ، وهم مسئولون تجاههم عن سواد عيشهم وفقرهم وبؤس أخلاقهم ، أو على أقل تقدير يبدون في نظرهم كذلك » (نفس الفصل فقرة رقم ٢٢) .

ويبدو لابرويير مرهف الحس ، ثائر الفكر عميقاً في إنسانيته ، حين يصور طائفة الفلاحين ، وهو سليل الريف الذي يعطف عليه ويعجبه أهله لقربهم فيه من الطبيعة . وإذا كان في دعوته إلى حب الطبيعة رائداً للرومانتيكيين ، فإنه في دعوته إلى إنصاف الفلاحين قد سبق هؤلاء الرومانتيكيين ، كما سبق إلى هذا عصره كله . يقول لابرويير يصف الفلاحين في حقولهم في عصره : « يرى المرء بضع حيوانات متوحشة ما بين إناث وذكور ، منتشرة في الريف ، على بشرتها سواد وعليها غبرة ، أحرقت الشمس في إحراقها ، مرتبطة بالأرض تحفر فيها ، وتقلبها في عناد لا يقهر ، ولها ما يشبه الصوت الملفوظ ، وحين تقوم على ساقيها [illegible] وحقاً هم أناس . في الليل يأوون إلى [illegible] حيث يعيشون على الخبز الأسود [illegible] . وهم يكفون الآخرين من الناس مئونة الزرع والحرث والقطاف ، كي يعيشوا . ولذلك يستحقون ألا يعوزهم هذا الخبز الذي هو من ثمار غرسهم » . (الفصل الحادي عشر ، فقرة رقم ٢٨)

ويتألم لابرويير للمفارقات الطبقية ، ويرسل صيحاته الملتوية العميقة للقضاء عليها ، حتى لنشعر في عمق أنه على أهبة التضحية من ذات نفسه في سبيل العدالة الاجتماعية : « في الأرض صنوف بؤس تدمي القلب : بعض الناس يعوزهم القوت ؛ يخشون الشتاء ويرهبون الحياة ، على حين يأكل بعضهم في مكان آخر بواكير الفاكهة ، ويكرهون الأرض والفصول أن تخرج لهم ما استطابوا . ومن البرجوازيين الصغار — لا لشيء سوى أنهم أصبحوا أغنياء — من يجرءون

على ابتلاع غذاء مائة أسرة فى وجبة واحدة ، ليجنح من يشاء إلى هذين الطرفين المتناقضين ، فلا أريد ، إذا استطعت ، أن أكون ثرياً ولا سعيداً ، سألقى بنفسى إلى طرق القضاء لأقول به » . (الفصل السادس فقرة رقم ٤٧) .

ولم يكن لابروبير غنياً بائساً ، ولكنه كان يشعر بالفقر من حوله لعمق مشاعره ، ويرى فى هذا البؤس المشهر به من جانب الأغنياء عار المجتمع ، بل عار الإنسانية : « إنه لنوع من العار أن يكون المرء سعيداً بمرأى من بعض صنوف البؤس » . (الفصل الحادى عشر ، فقرة رقم ٨٢ ، قارنها كذلك برقم ٨٠ ورقم ١٢٧ – ١٢٨ من نفس الفصل) . وتتراءى قمة هذه الثورة فى تفضيل لابروبير أن يكون من الشعب على أن يكون من الطبقات الأرستقراطية المتعلقة بالشعب . ولم يجرؤ أحد من معاصريه [illegible] الطرفين ، فضلا عن تفضيل الشعب [illegible] وهنا نرى بشائر القرن الثامن عشر [illegible] الفروق وهدم تلك الطبقات . يقول لابروبير : « إذا وازنت بين حالتى الناس المتناقضتين كل التناقض ، أعنى بذلك الكبراء والشعب ، فإن الشعب يبدو لى مكتفياً بالضرورى ، على حين الآخرون قلقون فقراء مع فضلهم فى الرزق . ورجل الشعب لا يستطيع ارتكاب أى شر ، والعظيم لا يرغب فى فعل أى خير ، وهو قادر على الإتيان بكبائر الآثام . والأول لا ينشأ إلا على الأمور النافعة ولا يمارس سواها ، على حين ينحاز الآخر إلى المضار ، وهنالك تتراءى — فى سذاجة — الخشونة والصراحة . وهنا تكمن عصارة خبيثة فاسدة تحت غطاء من مراسم الأدب . والشعب قلما يتوافر له الفكر ، على حين يعوز العظماء الروح . والشعب جوهر طيب ولا يعبأ أبداً بالظاهر ، على حين ليس لدى العظماء سوى الظاهر مع سطح ضحل . أو علىّ أن أختار ؟ لن أتردد : أريد أن أكون من الشعب » . (الفصل التاسع ، فقرة رقم ٢٥) .

ويسمو تقديرنا لهذه الصيحة الثائرة إذا عرفنا أن لابروبير كان مرهف الحس ، يضيق بغلظ إحساس الشعب وخشونة الأخلاق الريفية (انظر الفصل الثامن رقم ٤٥ ، والثانى عشر رقم ٢٢ ، ٤٨ ، مثلا) . ولكنه يتناسى ما فى الشعب من غلظة وخشونة ، لينحاز إليه فى مواجهة الظلم ، لاشتراكه فى الثأر معه ضد كبراء العصر . ألا تخطر بنا هذا القول نحو صيحات «ديدرو» و «روسو» ، فيما تأثرنا به من بعد من مثالية الشعب [illegible] ؟ ألا نجد الموازنة الصادقة بين فكرة لابروبير [illegible] «فيجارو» على كلام الكونت «ألماقيقا» [illegible] «حلاق أشبيلية» ، إذ يقول «فيجارو» : [illegible] حين يتملق الوزير ، معتقداً أن [illegible] يرى لنا خيراً ما كف عن إصابتنا بالأذى » . (مسرحية حلاق أشبيلية ، الفصل الأول ، المنظر الثانى) .

* * *

بقى لنا أن نجمل القول عن خصائص أسلوب لابروبير . وقد سبق أن ذكرنا أهم أفكاره النظرية فى ذلك على حسب الفصل الأول من كتابه ، ثم على حسب أفكاره فيه كذلك فى الفصول الأخرى . وهى بمثابة المنهج الذى اتبعه لابروبير فى كتابه ، من أصالة الفرد بما فيما كتب ، حتى ليقول عنه بحق معاصره : «مينانج» : «لم يعثر أحد قبله على مثل ما وقع عليه من قوة التعبير وصوابه فيما نلتقى به من كتابه . فهو يقول فى كلمة ما لا يستطيع أن يؤديه سواه فى ست كلمات .

ومن الجميل لديه أيضاً أنه — على الرغم من جسارته في التركيب لعباراته — ليس من بينها ما هو زائف، أو ما لم يوفق فيه كل التوفيق في بيان فكرته. وأشك كثيراً أن يستطيع امرؤ مجاراته بعد...» ويقول عنه ثين: «تنحصر موهبته أساساً في فن الاجتذاب لما يقول. فلا يتكرر، ولكنه يطبع ما يمسه بطابع لا يمحى. ولا يقول سوى حقائق مألوفة، ولكن لا يستطيع نسيانها بعد أن يقرأها...» ويرى الأستاذ «جي ميشو» أنه لا نظير له في أسلوبه في الأدب الفرنسي كله، من حيث طول أناته وعمق وعيه وأناقة تصويره. ويقر له «سانت بوف» بنفس المقدرة، وإن أخذ عليه بعض الهنات من التكلف، مما يسميه = «[illegible] [illegible]» عند لابرويير.

وعلى الرغم من أن هذه الوسائل الفنية لا [illegible] أكثرها إلا في لغتنا، نذكر من [illegible] يتذوقه القارئ العربي. فمنها التعريف الأدبي [illegible] مجازي: «المتعين الزائف هو الذي يصير [illegible] حكم ملك كافر». (الفصل الثالث عشر، رقم ٢١). والاستفهام الدقيق الذي ينطوي في نفسه على الإجابة عن معنى دقيق: «إذا كان مألوفاً أن نتأثر بالغ التأثر بالأشياء الجميلة، فلماذا نبدو أقل تأثراً بالفضيلة؟». (الفصل الأول رقم ٢٠) — والتعمية المثيرة للانتباه في شكل أحجية: «يوجد ناس في مسكن سيء وسيئ غير مريح، يلبسون الأسمال، ويتناولون أسوأ غذاء، يعانون من الحاضر والماضي والمستقبل، حياتهم عذاب دائم عن طيب خاطر، وهكذا وجدوا السر في السلوك إلى الهلاك بالطريق الأشق. أولئك هم البخلاء». (الفصل الحادي عشر، رقم ١١٤). (ومما يستحق الإشارة إليه أن الجاحظ يطنب في هذا المعنى، ولكنه لا يتخذ نفس الوسيلة التصويرية). ثم التحليل للمعاني النفسية بطريق تعيين دقائق المظاهر الخارجية، وحسن استخدام الحوار أو الحديث الفردي.

والخاصتان الأخيرتان تابعتان لفن الصورة الأخلاقية، وهو فن كان رائجاً وتابعاً لغيره قبل لابرويير في الأدب الفرنسي. ولكن «لابرويير» بلغ به أقصى ما قدر له من كمال، ولم يتبع فيه طريق تيوفراست في تعداد الحقائق التجريدية للنموذج الخلقي من حيث هو، كالبخيل والمرائي، والخبيث والمغتر... من حيث هم نماذج بشرية صالحة لكل زمان ومكان، ولكنه التزم وصف نماذج حية تنطبق على ذوي النقائص في عهده، وعرف كيف يردها [illegible] الفني والأثر [illegible]. وقد حاول معاصروه أن يروا وراء كل صورة شخصاً معيناً من معاصريه قصد [illegible]، فألفوا كتباً عنوانها: «المفاتيح» [illegible] الشخصيات التي قصد إليها لابرويير في صوره. وقد أثار لابرويير بذلك نوعاً مما قد يثيره خصومه من عداء ومكيدة. ولكن يظهر من رده نفسه أن هذا الرد لم يكن سوى تقية. يقول لابرويير في مقدمة خطابه الذي ألقاه في حفل استقباله بالأكاديمية: «... لقد صورت في الحقيقة حسب الطبيعة، ولكني لم أفكر دائماً في تصوير هذا أو تلك، في كتابي عن العادات والتقاليد... قد أخذت سمة من جانب وسمة من جانب آخر، ومن هذه السمات المختلفة التي يمكن أن تنطبق على نفس الشخص، ألفت صوراً محتملة، ولم يكن همي تسلية القراء بهذه الصور الأخلاقية، أو بالهجاء لشخص معين — كما يقول الساخطون — بقدر ما اهتممت أن أقترح على القراء آفات ليتجنبوها ونماذج ليتبعوها».

ونضيف إلى صورة الناقد الأعمى البصيرة — الذى ذكرناه عند تحليلنا للفصل الأول من الكتاب — مثالا آخر لفن الصورة الذى تميز به لابرويير ، وفيه يتمثل الكثير من وسائله الفنية التى أشرنا إلى بعضها .

وهذا المثال هو صورة الوصولى الدعى ، يحصل عليه أكثر مما يصل مواهبه ، ويعتمد على وسائل الجاه لدى سواه دون جدارة أو كفاية من ذات نفسه . ويذكر مؤلفو « المفاتيح » أن لابرويير كان يقصد بتلك الصورة « دوق دى لافوياد » .

ويسمى لابرويير صاحب هذه الصورة : « تليفون » ، وفى التسمية نفسها سخرية لأن « تليفون » — أصلا — آلة تذهب بالصوت إلى بعيد ، ولكنه مجرد صوت ، وليس بصيت . ويذكر لابرويير هذه الصورة فى موضعين من كتابه ، نترجمهما تباعا :

« أو أنت صاحب فكر وجد ، وبراعة وذوق وقدرة تميز ؟ أو أستشار الحدس والملق الذى [illegible] عن جدارتك ؟ هما أمران مريبان [illegible] أو [illegible] فمتى تغتر بالبريق الخادع لشهرتك وتدليلك ، مما يضحك فوق كل ما يفعل وما يقال وما يكتب ، ومما يردك عكس العود على المدح ، ويحول دون أن أنتزع منك أقل استصواب ؟ وأستخلص من هذا — طبيعة — أنك من ذوى الحظوة والصيت والثراء الكبير . ما الوسيلة إلى تعرفك ، أى تليفون ؟ — لا يقترب المرء منك إلا كما يقترب من النار ، يظل على بعض المسافة منها ، ويجب أن تُنتزع من أغطيتك (مما يحيط بك من أغشية الملق والاعتماد على الجاه والصيت) ، وأن تحضر ، وأن تُقرن بنظرائك حتى يستطاع إصدار حكم صحيح حكم عليك . الإنسان الذى أوليه ثقتى ، وهو من خلص خلصائك ، ومنه تستمد نصحك ، ولأجله تترك سقراط وأرستايد والذى تضحك معه ويعلو عليك بضحكه ، وهو أخيرا « دافس » (عبد من العبيد فى ملهاة ترنس التى عنوانها : أندريا) وهو معروف لى حق المعرفة : أفلا يكفى هذا لمعرفتك أنت حق المعرفة ؟ » . (الفصل التاسع رقم ٢٠) .

— « يوجد أناس يرحلون من وراء غنيهم فيركبون من المرح ، وتدفعهم الفلاح فى نحو حيث يفشل الآخرون ويتحطمون ، ولكنهم يصلون وقد خطوا كل وسائل الوصول خطوا ، هم أناس مخلصون لأناس آخرين ، للعظماء الذين انقطعوا لعبادتهم ، وفيهم وضعوا أقصى آمالهم ، ولكنهم لا يخدمونهم ، بل يلازمونهم . وأهل الكفاية هم المحسودون حقا الذين لا غنى عنهم . ولكن أولئك السلبين لا غنى عنهم للعظماء ، ويخلو من بأس التثبت لديهم ، ويتدارسون فى خدمتهم [illegible] من طيب الأعمال ، ليتطلبوا على [illegible] ويشغلون مناصب خطيرة منهم بقدرتهم [illegible] ، ويرتفعون بما يأتون من الدعايات الدائبة إلى أعظم مكانة ، وأخيرا تنتهى بهم آجالهم ، فيرحلون إلى مستقبل لم يرجوه ولم يخشوه . ولا يبقى منهم على الأرض سوى المثل الذى خاروه فى الإثراء ، مثل مشئوم على كل من يريد أن يحتذيه ! ! ! » . (الفصل الحادى عشر رقم ٩٦) .

* * *

وفى هذا الموجز الذى قدمناه عن لابرويير ، قد أشرنا إلى محافظته ومجاراته لعصره فى مواطن قليلة من آرائه ، مما يلتحق بما سماه سانت بوف « عقب أخيلوس » عند لابرويير ، على حين عنينا بالكشف عن مواطن أصالته ، وعن كفايته ، وثورته على مثالب عصره

السياسية والإنسانية . ورهف شعوره تجاه ما تزخر به الإنسانية والمجتمع من شرور ، وأدمجه في جدارته وإخلاصه لفنه وإنسانيته عزاءه عن كل شيء ، وبخاصة في وجه خصومه الكثر الذين عاشوا لأنفسهم في ظلام الأثرة وظلمها ، لا يخلصون لسوى منافعهم الخاصة .

وقد كان لابرويير رائداً في كثير من آرائه الاجتماعية الثورية التي أشرنا إلى أهمها ، وربما سبق عصره ، كما سبق في بعضها عصر الثورة الفرنسية نفسه ، وتجلت أصالته إلى جانب إفادته من سابقيه ومعاصريه . وقد أخلص لإنسانيته ، فعاش عصره وتجاربه ، وبقدر تمثله فيهما تجلت آيات إنسانيته وخلوده . وهو مخلص لفنه بقدر إخلاصه لرسالته الإنسانية ، حتى رأينا من يراه في أسلوبه وصوره مثلاً فريداً في الأدب الفرنسي كله .

ويضيق بنا المقال لو شرحنا وجوه تأثيره ، وذكرنا أسماء من حاكوه في الأدب الفرنسي والآداب الأخرى وحتى لو سردنا — مجرد سرد — الترجمات الكثيرة لكتابه في حياته وعلى توالي العصور . فهذا يستحق بحثاً على حدة . على أن محاكاة لابرويير صعبة كما قال هو ، محذراً منها بعض من حاكوه من معاصريه . ذلك أنه إنما يستمد قلبه ومزاجه وحدة شعوره .

ولقد لقي لابرويير نوعاً من الإنصاف لدى جمهوره وبعض المنصفين لإنسانيتهم وفكرهم من كتاب عصره ، فبلور إمكانيات متفرقة ، ووضعها علماً يدور ثمت وترعرعت في القرن اللاحق ، فأثرت في الثورة الفرنسية التي كان له فضل في التمهيد لها دون أدنى ريب . وقد أدى بذلك رسالته الإنسانية والفنية على خير ما استطاعه إنسان عاش في مثل ملابساته .



مصر
المجلة
العدد رقم 31
1 يوليو 1959

الصورة الشعرية فى المذاهب الأدبية
وأثرها فى نقدنا الحديث

بقلم الدكتور محمد غنيمى هلال

— ١ —

سنعرض هنا موجزاً لتاريخ الخيال وفلسفته فى المذاهب الأدبية الكبرى، وما كان له من أثر فى الصورة الأدبية فى الشعر، ثم نعقب ببيان تأثير ذلك كله فى شعرنا ونقدنا الحديث. على أننا لا نقصد إلا إلى توضيح ذلك التأثير والكشف عن مصادره وقيمه الفنية، أما التأثير نفسه فلا مجال لأدنى شك فيه لدى كل من له إلمام بالشعر العربى الحديث مع شىء من تاريخ النقد العالمى. فقد ابتعدنا فى شعرنا الحديث ومقاييسه الفنية عن عمود الشعر فى النقد العربى القديم وما ساقه شراحه من معايير تقليدية أو لفظية تجاوزها كثيراً دعاة التجديد فى شعرنا العربى، منذ نادوا فى مطلع هذا القرن بالوحدة العضوية للقصيدة وبتوضيح معالم التجربة فى الشعر، وبالصدق الواقعى والفنى، وبطرق التصوير وأصالة الشاعر... مما كان قد استقر قبلُ فى تاريخ النقد العالمى، ودعوا إليه مشكورين لدعم نهضتنا الأدبية.

ونبادر هنا بتقرير ما قد يغيب عمن يحصرون تفكيرهم فى دائرة النقد العربى القديم لا يتجاوزونه، فنذكر أن هذه الآراء التى نعرض لتاريخها هنا لنكشف عن قيمتها وأثرها، قد نشأت فى أصلها متفرقة فى آداب مختلفة، وتصارعت فيما بينها على مر العصور، وأسفر هذا الصراع عن بقاء ما يفيد الفنُّ والفكر منها، فعمَّت الآداب العالمية على الأثر، وتداولتها فيما بينها، وتعاونت كلها على تثبيت دعائمها، فأصبحت تيارات فنية عالمية، وموردا عامًّا يمتاحه ذوو المواهب من مختلف الأمم، وميراثا مشتركاً للإنسانية جمعاء، لا مظنة لمأخذ فى الإفادة منه.. فلسنا فى تأثرنا بها بدعاً فى تاريخ الفن والنقد العالمى، إذ التعاون العالمى فى تاريخ الأدب والفن، كالتعاون العالمى فى تاريخ العلم، كلاهما طريق لكمال التراث القومى والنهضة به حرصاً على مسايرة ركب التقدم فى العالم. وهذا ما يتمُّ فى جميع الآداب ضرورة، لأنه من طبيعة الأشياء التى لا تتخلف، سواء أراد ذلك دعاة التخلف أم لم يريدوا.

هذا، ونقصد بالشعر هنا الشعر الغنائى، ونريد به شعر التجارب الصادقة، فلن نتعرض هنا للصورة الأدبية فى شعر المسرحيات أو الملاحم، لأن الملاحم لم تعد ذات شأن فى الأدب العالمى الحديث، ولأن المسرحيات أصبحت — كالقصة — تعالَج نثراً فى الأعم الأغلب من حالاتها؛ سواء فى أدبنا الحديث أم فى الآداب العالمية الأخرى. ولا يَمُتُّ بكبير صلة لبحثنا هذا.. تفصيل الأسباب العامة التى أدَّت إلى قصر مفهوم الشعر فى العصر الحديث على التجارب الشعرية الخارجة عن نطاق المسرحية أو القصة فى مفهومها الفنى الحديث. غير أنه ينبغى أن نذكر مجملا يتميز به مفهوم الشعر فى طبيعته الفنية العامة عن مفهوم القصة والمسرحية: فمجال الشعر هو الشعور؛ سواء أثار الشاعر هذا الشعور فى تجربة ذاتية محضة يكشف فيها عن جانب من جوانب النفس، أم نفذ من خلال تجربته

إلى مسألة من مسائل الكون أو مشكلة من مشكلات المجتمع تتراءى من ثنايا شعوره وإحساسه . فإثارة الشعور والإحساس مقدّمة فى الشعر على إثارة الفكر ، وذلك على النقيض من القصة أو المسرحية ، فإثارة الفكر من طبيعة العمل الفنى فيهما قبل إثارة الشعور . وموقف القاص أو المسرحى مختلف عن موقف الشاعر .. فالشاعر قد يهتم بالحقائق الكونية أو الاجتماعية ، ولكن من حيث صداها فى النفس ؛ فإذا تناول العالم الخارجى ، أو نظر فى بيئته نظرة شكوى أو تصويب ، فإن العالم وما فيه ومن فيه يتحولون لديه إلى حالة نفسية . ولا نقصد إلى القول بأن الشاعر يحصر همه فى نطاق « الذاتية » المحضة ، إذ أن مثل هذه الحالة لا تُتصور إلا إذا غاب الشاعر فى شعوره عن كل شىء حوله ، وهو فى هذه الحالة لن يكون على وعى يتمكن فيه من التعبير الشعرى ، ومن إثارة ما يريد من صور ، لأنه فى تعبيره يعتمد على الأشياء والحقائق والموضوعات التى تحيط به . والصور التى ينقلها فى شعره لها مصدرها من الطبيعة والوجود من حوله ، ولها بذلك صبغة إنسانية عامة ؛ والشاعر يستمدها من خارج نطاق ذاته .

وقد يحتوى الشعر على عنصر قصصى — وهذا العنصر القصصى قالب عامٌ يتخذه الشاعر مجالا لتجربته ، وهو فيه أبعد ما يكون من الخضوع لقواعد القصة فى مفهومها الحديث — وقد توحى تجربة الشاعر باتخاذ موقف ذى أثر كبير من حيث دلالته الاجتماعية ، وفى هذا الموقف قد تتجلى صوره الشعرية قوية تترجم عن آمال واسعة ، أو تبين عن ضيق وقلق من شأنهما أن يتمخضا عن صراع بين الواقع الموجود والمستقبل المنشود . ولكن الشاعر فى ذلك كله يقتصر على عرض المسائل أو المشكلات فى صور تبين عن حالة نفسية ، ويكفيه فى هذه الصور أن يعبر عن ضيقه بالحالة أو هربه منها . وقد يكون لهذا الهرب معنى السخط والنفور ، مما قد يضفى على هذا الهرب صبغة إيجابية فى نتائجها ، ولكنها نفسية فى جوهرها ومنشئها .

أين هذا من موقف كتّاب المسرحيات والقصص ؟ إن هؤلاء يتثبتون أمام المسائل والحقائق ، يفسرون — بمواقف شخصياتهم الأدبية — دواعيها وطبيعتها . وعن طريق عرض المواقف وآراء شخصياتهم الأدبية فيها يحذرون أو يشيدون بما قد ينتج عنها . وأحكامهم فى قصصهم ومسرحياتهم أحكام موضوعية مبررة ، لا يصرحون بها ؛ ولكن تتراءى من خلال المواقف والشخصيات ، مدعمة بما يشبه البراهين المنطقية ، من الحالات الاجتماعية وعوامل البيئة التى تتحرك فيها الشخصيات ، وصلات الشخصيات بمن سواهم فى مجتمعهم .

ويؤدى كل ذلك إلى خروج كتّاب القصص والمسرحيات من حدود ذاتهم استجابة لطبيعة عملهم الفنى ، وعليهم لذلك أن يبرّروا ويشرحوا — على نحو فنىّ — جوانب التجربة وما تحتوى عليه من أحداث وأن يغوصوا فى غمار مجتمعهم ومسائله . ولذا كان لنا أن نقول إن موقف القاص أو مؤلف المسرحية من المسائل التى يعالجها موقف تحليلى ، على حين يظل موقف الشاعر فى صوره تجميعياً أكثر منه تحليلياً .

وقد قلنا إن الشاعر يثير فى تجربته الشعور من وراء عرض الحالة النفسية ، وذلك بالوسائل الفنية فى الصور والصياغة . ولا يستلزم ذلك أن يكون الشاعر فى عمله الفنى ثائر الشعور ، بل إن قوة الانفعال وثورة الشعور لا يتيسر معها إنتاج فنىٌّ ذو قيمة ، فلا بد من فترة تهدأ فيها المشاعر ، لتختمر الأفكار التى يؤلفها الشاعر عن طريق تأمله فى تجربته . فالتعبير الفنى أبعد ما يكون عن الاستسلام للمشاعر والخواطر استسلاماً قد يدفع الشاعر إلى التعبيرات المباشرة أو الجرى وراء الصور التقليدية مما يضر بالأصالة . فلا بد من السيطرة على الحالة الفنية وإخضاعها للعمل الفنى ، بحيث يتوافر للشاعر فى شعره — إلى جانب الإحساس والذوق الفنى —

الصبر على بذل الجهد الفنى ، وصدق العزم على مراوضة المعانى وصياغة الصور التى تتراسل بها المشاعر . وهذه المشاعر ، بدورها ، طريق بث أفكار تتمكن من النفس بوساطة الصور الشعرية وموسيقا الشعر ، على أن توحى هذه الصور بالأفكار والمشاعر ولا تدل صراحة عليها . فقوة الشعر تتمثل فى الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور ، لا فى التصريح بالأفكار مجردة ولا فى المبالغة فى وصفها . ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها ، لا على تسمية ما تولده فى النفس من عواطف ، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة الشعر الفنية ، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص . فالشعر يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه ، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور فى لغة هى صور إيحائية لا صور مباشرة ، كما سيتضح ذلك حين نتكلم عن الإيحاء وطرقه فى مقالاتنا هذه . والصور الفنية على هذا النحو تقوم فى الشعر بدور الإقناع والتبرير النفسى ، وهو ما يقابل الإقناع الفنى بعرض الحالات والمواقف وتبريرها موضوعياً فى القصص والمسرحيات التى هى بمثابة صور كلية موحية بدورها على طريقتها الفنية الخاصة بها . ومن ثم كانت للصور فى الشعر أهمية خاصة نحاول هنا أن نجلو تاريخها وأثرها .

° ° °

ونرى — قبل أن نشرح موقف المذاهب الأدبية الكبرى من الخيال والصورة — أن نبين طبيعة الصورة فى ذاتها ، محاولين قدر الطاقة ألا نسترسل فى دراسات فلسفية أو نفسية قد تبعد بنا عن طبيعة هذه الدراسات الأدبية ، وإن كان لابد لنا أن نورد القدر الضرورى الذى لاغنى عنه فى هذه الدراسة لأنه أساسها النظرى .

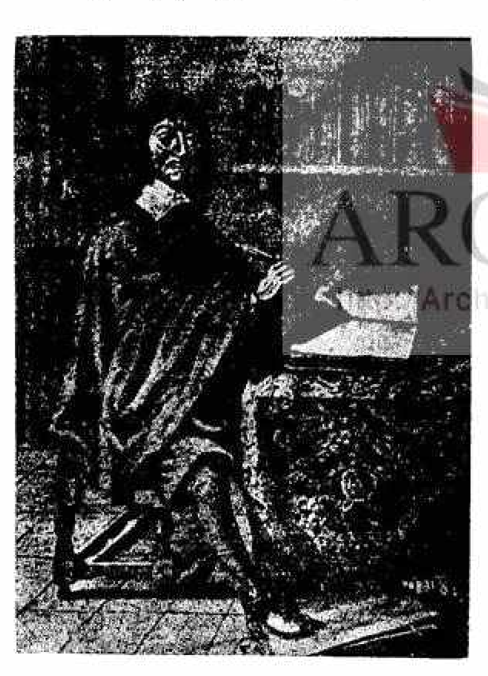
فإذا نظرت إلى وردة من الورود فى شكلها وأوراقها وألوانها الخاصة بها ، وتأملت فيها أمامى ، فأنا بصدد شىء من الأشياء خارج عن حدود ذاتى ، مستقل فى وجوده عنى ، يفرض نفسه بمقوماته الخاصة به على وعيى الإنسانى ، بحيث لا أستطيع أن أتحكم فيه بهذا الوعى إيجاداً أو إعداماً . وليس لى دخلٌ فى تغيير شىء من مقوماته لأنها خارجة عن نطاق وعيى التلقائى ، وإن كانت هذه المقومات بمثابة امتداد لذاتى فى حال النظر والتأمل من حيث إنها موضوع الوعى فى وقت من الأوقات . فالوردة هنا أتأملها ، وهى شىء من الأشياء تجاه الوعى التلقائى الذى يتخذ منها موضوعاً له ، ويخضع لها ، ليتعرف على خصائصها ومقوماتها . ولكن إذا أدرتُ وجهى عن هذه الوردة إلى شىء آخر : شجرة أو نهر مثلا ، فغابت الوردة بذلك عن نظرى ، فإنى أظل على يقين أنها لم تصر فى عداد الأشياء المعدومة بتحوّل ناظرىّ عنها ، فهى لازالت موجودة لم تفقد وجودها ، ولكنها لم تعد تشغل وعيى . فإذا أثرتها — بعد ذلك — دون أن أنظر إليها ، فإنى أتمثلها بخصائصها التى هى لها حين كانت أمامى . وهذا الذى أتمثله منها — دون نظر إليها — هو صورتها . وهذه الصورة تشغل وعيى الآن ، كما كانت الوردة نفسها تشغله منذ قليل حين كنت أتأمل فيها. ولكن وجود الوردة أمامى فى حالة نظرى إليها هو وجود شىء من الأشياء ، ووجودها — حين أتمثلها فى حال غيابها عن ناظرى — هو وجود صورة هذا الشىء . وكلا الوجودين لا يتميز عن الآخر فى جوهره ، فالمقومات والشكل والوضع تظل فى وعيى هى هى لا تتغير فى الحالين . وعلى الرغم من ذلك يتيسر لكل امرئ أن يفرق بين الوجودين فى نوعهما ، فلا يخلط كليهما بالآخر ، وإن بدا من الصعب لدى كثير تحديد الفرق بين نوعى الوجود للوردة فى حال مثولها وفى حال تمثلها . فوجودها صورةً أقل فى مرتبة الوجود من رؤيتهـــا شيئاً ماثلا أمام النظر ؛ ولكن وجودها صورة يحتاج إلى جهد ذهنى أكثر من الجهد فى النظر إليها . ووجودها صورة يتعلق بوعيى وحده ، وأنا فيه أكثر إيجابية ؛ ثم إن وجودها

صورة يستتبع أنى لا أراها . فهى غائبة عنى ، أو فى حكم المعدوم بالنسبة لى ؛ وهى فى الصورة ملك لوعيى أتحكم فيها ، فأستطيع أن أنميها أو أطوِّرها أو أغيِّر وضعها دون أن يمس ذلك وجودها الخارجى فى شىء ، وأستطيع كذلك أن أنظمها فى سلك صور أخرى من جنسها أو غير جنسها لعلاقة من العلاقات إراديًّا لغاية خاصة .

وفى هذه العملية الذهنيـــة تصبح الصورة ملكاً لعالم الفكر ، بعد أن كانت شيئاً من الأشياء . وعلى حسب النظرة إلى الصورة فى علاقتها بالشىء من جهة ، وبالفكر من جهة أخرى ، تنوعت النظرة إليها فى الفلسفات والمذاهب الكبرى الأدبية ؛ مما كان ذا أثر كبير فى نهضة الشعر أو ركود ريحه فى هذه المذاهب . وذلك للارتباط الوثيق فى تلك الآداب بين الأدب والتيارات الفكرية السائدة فى العصر من جهة ، ثم حاجات الجمهور الموجه إليه ذلك الأدب من جهة أخرى . وهذه حقيقة لا نمل من تكرارها ، وهى ذات أثر خصب فى نهضة الأدب ومشاركته فى الاتجاهات الإنسانية للعصر الذى ينتجه . ولهذا لم تكن هذه المذاهب الأدبية مما تفرض فرضاً على عصورها ، بل كانت استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية معاً : ونحن نفيد من هذه الدراسة — إلى جانب الكشف عن مصادر تيارات النقد العالمى على منهج علمى — أننا نضع نصب أعيننا أثر ما يكون من إحكام الصلة بين أدبنا فى طبيعته الفنية وبين حاجاتنا الفكرية والاجتماعية التى يعدُّ الأدب استجابة وتوجيهاً لها فى وقت معاً .

ولم يكن للخيال وفلسفته أثر كبير فى الأدب قبل الرومانتيكيين ، على الرغم من دراسة أرسطو للغـــة ووظيفتها ، والذاكرة وعملها ، ووجوه البلاغة وقيمتها العامة ، وعلى الرغم من عناية العرب بدراسة وجوه البلاغة ، وبتحديدهم قيم عمود الشعر ، ومقياس براعة الشعراء على حسبه ، متأثرين فى بعض ذلك بأرسطو على حسب تأويلهم إياه مما يتراءى فى حديثهم فى الاستعارة وفى التخييل وتشبيه التمثيل والمعاظلة وما إليها . ويظهر فى كل ذلك ميلهم إلى القصد فى المجاز ، وبيان أن غايته هى الحقيقة ، ثم الكشف عن صور الحجج العقلية وعلاقاتها المنطقية ، وهذا وجه شبه يجمع بين قدامى نقاد العرب والكلاسيكيين لتأثرهما كليهما بأرسطو مع تأويل بعدوا به قليلا أو كثيراً من أصله .

ومع ذلك نرى أن نوجز القول فى آراء الكلاسيكيين فى الخيال والصورة ، ووظيفة اللغة تجاهها ، وما كان لذلك من أثر فى الشعر ، لأن المذهب الكلاسيكى هو المذهب الذى قامت الرومانتيكية على أنقاضه .



ديكارت

ولقد عنى الكلاسيكيون بدراسة نظرية المعرفة فى جملتها ، وفيها تعرضوا للصورة وعلاقتها بالشىء من جهة ، ثم بالفكر من جهة ثانية . والصورة عندهم شىء مادى — وفى هذا خلط منهم بين الوعى المتعلق بالصورة والوعى بالشىء . وقد أشرنا إلى الفرق بينهما فيما سبق .

والصورة مادية عنـــدهم لأنها نتاج تأثير الأشــياء الخارجية على حواسنا . فالانطباعات المادية التى تنتج فى الذهن عن طريق الحواس هى سبب الوعى . وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تثير فى النفس بعض المشاعر ، وليست هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار بوساطة الذاكرة وتداعى المعانى . ولكن الأفكار نفسها طبيعية فينا وليس مصدرها المباشر هو الصورة ، بل الإدراك ؛ لأن الصورة مادية ، وعالم الأفكار عندهم متميز كل التميز عن عالم المادة . فالخيال — وهو المعرفة عن طريق الصور — يتميز فى جوهره عن الإدراك . ذلك أن الخيال يمثل نوعاً من المعرفة فى أدنى درجاتها ، وليست الصورة التى تنتج عنه سوى فكرة مضطربة ، لا يمكن أن تؤدى بذاتها إلى الفكرة الصحيحة . فعالم الخيال هو عالم المعارف الزائفة الناقصة . حقاً يمكن أن ينتقل المرء من الصورة إلى الفكرة الصحيحة ، بالترقى فى اكتناه عدة صور بعد جمعها وتنظيمها واستخلاص الفكرة من مجموعها . ولكن ذلك لا يكون إلا بالإدراك ، وهو أرقى من الخيال ، وهو وحده خاصة الإنسان . وعالم الخيال آلىٌّ تتداعى فيه الصور بطريق آلى ؛ أما حقائق العقل فبينها روابط ضرورية ، وهذه الحقائق وحدها هى الواضحة المتميزة المعتد بها . وللإفادة من المشاعر التى تولدها فينا الصورة الخيالية ، لابد من السمو عن مستوى الحواس ، والاعتماد على قوة الإدراك لتتضح الأفكار . وفى عملية الإدراك يرجع المرء إلى قائمـــة من الأفكار المدركة بعيدة كل البعد من الانطباعات الحسية التى تولدها فينا الصورة فى بادئ الأمر .

وفى هذه الفلسفة العقلية يتضادُّ عالم الخيال والصور مع عالم الحقيقة والعقل . فليست الصور المادية طريقاً للفكرة . فالفكرة هى ما يدركه العقل مباشرة ، وقيمة اللغة تنحصر فى دلالتها على الأفكار لا على الصورة . يقول ديكارت : « وإنما تكتسب الكلمات صفاتها العامة الإنســانية بدلالتها على الأفكار ، لا بدلالتها على الصور » . ويحذر پاسكال من الصور التى تعلق بالكلمات فتضلل المرء عن الحقيقة . وعنده أن هذه الصور تأتى من دلالات الكلمات والعبارات المجازية ، أو من المعانى التى تدل دلالة تبعية عليها الكلمات والعبارات بسبب جرسها وموسيقاها ، حين تثير فى النفس انفعالات خاصة ليست من طبيعة الكلمات فى أصل وضعها . ولن نستطيع أن نصل إلى الحقيقة إلا بتطهير الكلمات من هذه المعانى الثانوية التى تضيفها المخيلة . فلسنا فى حاجة إلى الصور والمجازات إلا بقدر ضئيل ، وفى قصد ، فى سبيل تحريك النفس وإثارتها للتعرف على الحقيقة .



لابرويير

وعند الكلاسيكيين أن الخيال يجب أن يظل تحت وصاية العقل ، لأن الخيال فى ذاته « غريزة عمياء » ، وهو « قسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان » . ولذا أشادوا بسلطان العقل فى أجناس الأدب جميعاً ، ومنها الشعر الغنائى . وقد سجل الشاعر « بوالو » هذه القاعدة فيما سجله من قواعد الكلاسيكيين حين قال : « فلتحبوا دائماً العقل . ولتستمد دائماً مؤلفاتكم منه وحده كل ما لها من رونق وقيمة » .

ويقول « لابروير » La Bruyère الكلاسيكى الفرنسى :

« يجب ألا تحتوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيـــال ؛ لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صبيانية ، لا تصلح من شأننا ،

ولا جدوى منها فى صواب الرأى . ويجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح ، وأن تكون أثراً لنفاذ البصيرة » .

وقد كان تقديم العقل ووضع الخيال تحت وصايته عند الكلاسيكيين صدى لتأثرهم بأرسطو وبالشراح الكلاسيكيين قبل أن يكون أثراً من آثار الفلسفة العقلية . وقد استقرت القاعدة وعظم خطرها بسبب هذه الفلسفة . ولكن العقل فى النقد الأدبى الكلاسيكى لم يكن له على وجه الدقة نفس المعنى الذى كان له عند ديكارت وتلامذته . فلم يسلك النقاد الكلاسيكيون فى الأدب مسلك ديكارت ، فيدعوا باسم العقل إلى القضاء على الأفكار السابقة قبل بناء فكرة جديدة ، على نحو ما فعل ديكارت فى منهجه فى الشك ، بل إنهم اتخذوا من العقل وسيلة لاتباع السائد المألوف الذى يقره جمهورهم . وعلى حد تعبير أحد الكتاب : « كان العقل يملك ولكن أرسطو هو الذى كان يحكم » . وهم يعارضون العقل بالخيال ، وبالذوق الفردى ، وبمهاجمة السائد المألوف من العادات والتقاليد وقواعد الفن الموروثة .



بوالو

ففى الشعر الكلاسيكى يتجلى القصد فى الصور ، ومسايرتها للمستقر الثابت من النظم والعادات ، فخير الكتب عندهم هو ما يقرأ فيها كل إنسان أفكاره ، حتى كأنه يعرفها سلفاً على حد تعبير پاسكال . فالحقيقة التى ينشدها الكلاسيكى هى التى تواضع عليها الجمهور ، وهم الصفوة السائدة ، وفى هـذا يقول « بوالو » :

« لا شىء أجمل من الحقيقة ، وهى وحدها أهل لأن تحب ، ويجب أن تسيطر فى كل شىء ، حتى فى الخرافات حيث لايقصد بما فى الخيال من براعة إلا جلاء الحقيقة أمام العيون » .

فيجب أن تمر كل الصور والعبارات فى مصفاة العقل — فى معناه السابق — حتى تخرج مقبولة لاتفجأ الجمهور ولا تمس ما استقر لديه .

يحكى الكاتب الناقد الكلاسيكى «بوهور» Bouhours على لسان شخصية من شخصياته الأدبية «أرست» أنه يقول لصاحبه الذى استسلم لأحلامه مصوراً منظر البحر أمامه : « إن هذا الحلم الذى استسلمت إليه كان جد معقول » .

وقد كان الأدب الكلاسيكى خصباً فى الشعر الموضوعى ، شعر المسرحيات ؛ حيث كانوا يحتذون حذو أرسطو فى نقده على حسب ما فهموه منه مهتدين فى هذا الفهم بالشراح الإيطاليين ، وحيث كانوا يضعون النماذج اليونانية والرومانية نصب أعينهم فى خلقهم الأدبى ، فنضج التحليل النفسى فى شخصيات مسرحياتهم وذلك لاتساع آفاقهم فى هذه الناحية ، وخروجهم من نطاق أدبهم إلى الأدب والنقد العالميين لعصرهم .

ولكن الدعوة إلى العقل والتهوين من شأن الخيال على نحو ما شرحنا كانا خطراً على الشعر الغنائى ، وهو موضوع دراستنا هنا ، فنضب فيه الخيال ، وتوالت صوره على جلاء المعانى المطروقة . وقد حدا ذلك ببعضهم وهو « سانت إيفرمون » St.-Evremond إلى التهوين من شأن الشعر نفسه وتهجينه باسم العقل . لأن الفكرة الواضحة فى النثر مفضلة على التصوير الخيالى الذى مجاله الشعر . وقد هجا هذا الناقد هوميروس والشعراء



باسكال

الأقدمين ، وبهذا هزل شأن الشعر فى الأدب الفرنسى ، وظلت الحال كذلك حتى العصر الرومانتيكى . فكانت المعانى تساير المألوف ، وتنتظم فى سلك العقل ، ويضوءل فيها الخيال الفردى ، والاعتماد على الصور الذاتية . بل إن الشعر الغنائى نفسه كان قليلا فى العصر الكلاسيكى إذا قيس بالشعر الموضوعى فى المسرحيات ، استجابة منهم للدعوة إلى العقل والتهوين من شأن الصور الخيالية على نحو ما شرحنا .. كما كانت موضوعات هذا الشعر نفسه فى جملتها مطروقة مألوفة تقليدية : من تعزية أو مقطوعات غزلية ، أو أشعار دينية أو مدح أو رثاء ، أو وصف بعض مناظر الطبيعة وفصولها ، والنوع الأخير أقل الأشعار الغنائية حظًّا فى الأدب الفرنسى الكلاسيكى .

ويلحظ القارئ وجوه شبه بين هذه الموضوعات وكثير من موضوعات الشعر العربى القديم . ولا نقصد بحال أن نصف الشعر العربى القديم بأنه كلاسيكى ، فلم يكن فى الأدب العربى مذاهب أدبية تقابل المذاهب التى نشير إليها هنا .. وطبعاً لا نقصد كذلك إلى القول بأن هناك تأثيراً متبادلا بين الأدبين العربى والأوروبى فى تلك العصور . ولكن وجوه الشبه فى بعض الموضوعات ؛ وفى كثير من المعانى فى الأدب الكلاسيكى وأدبنا العربى ، ترجع إلى أن العصر الكلاسيكى يشبه عصور شعرنا القديم فى أنه كان يمثل الاستقرار . فكان للنظم والتقاليد والعادات سلطان تقليدى ظهر أثره فى قواعد النقد التقليدية الكلاسيكية ، وهو نظير ما كان سائداً فى الشعر العربى القديم والنقد كذلك من حيث اتخاذهما الشعر الجاهلى نموذجاً لها على مر العصور . ويفهم كل من له إحاطة بالنقد العربى أنه ، فى اتجاهه العام ؛ يحتوى ضمناً على شبه اتفاق على اتباع محاكاة الأقدمين ، وهو ما يقابل نظرية محاكاة الأقدمين فى الكلاسيكية ، وهى نظرية دعا إليها كتاب عصر النهضة والشراح الإيطاليون ، ثم استقرت فى العصر الكلاسيكى ، على منهج وقواعد نكتفى هنا بالإشارة إليها . ولكن محاكاة الأقدمين عند الكلاسيكيين كانت تعنى محاكاة اليونان أو الرومان أو النابغين من الإيطاليين . ومنذ عصر النهضة حذر أصحاب نظرية محاكاة الأقدمين من تقليد الكتاب من نفس اللغة لسابقيهم من أمتهم ، وبينوا ضرر ذلك وأفاضوا فيه . فكان تقليد الكلاسيكيين أرحب أفقاً وأخصب أثراً فى شعر المسرحيات والملاحم ، ولكنه لم يأت بثمار ذات شأن فيما يخص الشعر الغنائى لما شرحنا فى هذا المقال .

هذا موجز لما نرى من أسباب بعض وجوه الشبه بين موضوعات الشعر الغنائى الكلاسيكى فى الأدب الأوروبى ونظيرتها فى الشعر العربى القديم . على



ماليرب

أنا لاننفى بذلك أن هنـــاك وجـــوه فروق كثيرة سنشير إليها فى دراستنا للمذاهب التى تلت الكلاسيكية . وفى كل ما ذكرنا ونذكر إنما نتبع الأعم الأغلب من الحالات والتيارات ، ليتيسر لنا الحكم العام على آداب عصور بأكملها ، ويهمنا من بيان هذه التيارات العامة فى الآداب الكشف عن اتجاهات النقد العامة العالمية فيها وأثرها ، كما قلنا فى صدر هذا المقال .

ونورد هنا شاهداً للشعر الكلاسيكى الغنائى .. بعض أبيات من قصيدة الشاعر الكلاسيكى «مالـــيرب» F. De Malherbe يعزى بها صديقه « دى پريبه » فى موت ابنته الصغيرة :

« أى دى پريبه ؛ أيبقى ، إذن ، ألمك خالداً ، يوسوس به الحب الأبوى إلى نفسك ، فلا يزال يزداد ؟ ! أو تكون كارثة ابنتك بنزولها فى اللحد — والموت هو المصير العام — بمثابة متاهة يضل فيها رشدك ، ولا يثوب ؟ ! أدرى أى مفاتن كانت تحفل بها طفولتها ، ولا أريد أن أهون من شأنها ؛ أيها الصديق المصاب ، حين أحاول أن أقوم بالعزاء . ولكنها كانت من هذا العالم حيث تلقى أجمل الأشياء أسوأ المصير . ووردة كانت ، فكان لها عمر الوردة فترة صباح . ثم هبك نلت سؤلك فعمرت ، ولم تفارق العيش إلا بعد أن ابيض منها الرأس ، فأى مصـــير آخر كانت ستلقاه ؟ — أتحسب أنها فى عالم السماء كانت ستحظى بترحاب أعظم لو علاها الكبر ؟ أو كان سيخف شعورها بوطأة تراب القبر وزحف دود الكفن ؟.... لاتجهد ، إذن ، فيما لا جدوى له من نواح ، واستسلم للمصير ؛ وهم بالطيف طيفاً ومن الرماد الخابى أطفىء جذوة الذكرى.. »

ولنفس الشاعر من قصيدة يمدح بها الملك ، وهو نظير شعر المناسبات فى أدبنا :

« .. إن الرهبة من ذكره ردت مدننا حصينة ، فلم تعد أسوارها وأبوابها فى حاجة إلى حراسة . ولن يسهر الحراس على قمة قلاعها ، وسيجد الحديد فى فلاحة الأرض مجالا أفضل للعمل . والشعب الذى يرعد من أهوال الحرب ، لن يسمع بعد من دقات الطبول سوى دفوف الرقص . إن هذا الملك حرب على الرذائل فى عصر سادت فيه : من بلادة التعطل أو رخاوة الملذات التى سارت بنا إلى أبعد المخاطر . وستعود الفضائل متوجة بالنصر ، وعطاياه العادلة يمنحها ذوو المواهب ، فتبعث الفنون زاهرة زاهية ... أيها الملك ، لقد أعدت إلينا سعيد مقادرنا ، ولن نرى ، بعد ، تلك السنين الشرسة التى لم يجن منها أسعد الناس سوى الدموع ، وستعم كل الخيرات الأسر ، وحصاد حقولنا سيجهد المناجل ، وستتجاوز الثمار ما تبشر به الزهور » .

وفى صور الشعر السابقة يظهر الطابع الكلاسيكى للشعر الغنائى ، فى موضوعاته المسالمة ، ومعانيه العقلية ، وخياله المتحفظ الضئيل الذى يتراءى فى قصد .

وقد تبدلت حال الشعر الغنائى وصوره بعد العصر الكلاسيكى ، نتيجة لعناية الرومانتيكيين ومن وليهم بالخيال وقيمته ، وأثر ما يولده فى النفس من صور . ونرجو أن نتناول دراسة الصورة فى هذه المذاهب .



مصر
المجلة
العدد رقم 31
1 يوليو 1959

الصورة الشعرية فى المذاهب الأدبية
وأثرها فى نقدنا الحديث

بقلم الدكتور محمد غنيمى هلال

— ١ —

سنعرض هنا موجزاً لتاريخ الخيال وفلسفته فى المذاهب الأدبية الكبرى ، وما كان له من أثر فى الصورة الأدبية فى الشعر ، ثم نعقب ببيان تأثير ذلك كله فى شعرنا ونقدنا الحديث . على أننا لا نقصد إلا إلى توضيح ذلك التأثير والكشف عن مصادره وقيمه الفنية ، أما التأثير نفسه فلا مجال لأدنى شك فيه لدى كل من له إلمام بالشعر العربى الحديث مع شىء من تاريخ النقد العالمى . فقد ابتعدنا فى شعرنا الحديث ومقاييسه الفنية عن عمود الشعر فى النقد العربى القديم وما ساقه شراحه من معايير تقليدية أو لفظية تجاوزها كثيراً دعاة التجديد فى شعرنا العربى ، منذ نادوا فى مطلع هذا القرن بالوحدة العضوية للقصيدة وبتوضيح معالم التجربة فى الشعر ، وبالصدق الواقعى والفنى ، وبطرق التصوير وأصالة الشاعر ... مما كان قد استقر قبلُ فى تاريخ النقد العالمى ، ودعوا إليه مشكورين لدعم نهضتنا الأدبية .

ونبادر هنا بتقرير ما قد يغيب عمن يحصرون تفكيرهم فى دائرة النقد العربى القديم لا يتجاوزونه ، فنذكر أن هذه الآراء التى نعرض لتاريخها هنا لنكشف عن قيمتها وأثرها ، قد نشأت فى أصلها متفرقة فى آداب مختلفة ، وتصارعت فيما بينها على مر العصور ، وأسفر هذا الصراع عن بقاء ما يفيد الفنُّ والفكر منها ، فعمّت الآداب العالمية على الأثر ، وتداولتها فيما بينها ، وتعاونت كلها على تثبيت دعائمها ، فأصبحت تيارات فنية عالمية ، ومورداً عامّاً يمتاحه ذوو المواهب من مختلف الأمم ، وميراثا مشتركاً للإنسانية جمعاء ، لا مظنة لمأخذ فى الإفادة منه .. فلسنا فى تأثرنا بها بدعاً فى تاريخ الفن والنقد العالمى ، إذ التعاون العالمى فى تاريخ الأدب والفن ، كالتعاون العالمى فى تاريخ العلم ، كلاهما طريق لكمال التراث القومى والنهضـــة به حرصاً على مسايرة ركب التقدم فى العالم . وهذا ما يتمّ فى جميع الآداب ضرورة ، لأنه من طبيعة الأشياء التى لا تتخلف ، سواء أراد ذلك دعاة التخلف أم لم يريدوا .

هذا ؛ ونقصد بالشعر هنا الشعر الغنائى ، ونريد به شعر التجارب الصادقة ، فلن نتعرض هنا للصورة الأدبية فى شعر المسرحيات أو الملاحم ، لأن الملاحم لم تعد ذات شأن فى الأدب العالمى الحديث ، ولأن المسرحيات أصبحت — كالقصة — تعالَج نثراً فى الأعم الأغلب من حالاتها ؛ سواء فى أدبنا الحديث أم فى الآداب العالمية الأخرى . ولا يَمُتُّ بكبير صلة لبحثنا هذا.. تفصيل الأسباب العامة التى أدّت إلى قصر مفهوم الشعر فى العصر الحديث على التجارب الشعرية الخارجة عن نطاق المسرحية أو القصة فى مفهومها الفنى الحديث . غير أنه ينبغى أن نذكر مجملا يتميز به مفهوم الشعر فى طبيعته الفنية العامة عن مفهوم القصة والمسرحية : فمجال الشعر هو الشعور ؛ سواء أثار الشاعر هذا الشعور فى تجربة ذاتية محضة يكشف فيها عن جانب من جوانب النفس ، أم نفذ من خلال تجربته

إلى مسألة من مسائل الكون أو مشكلة من مشكلات المجتمع تتراءى من ثنايا شعوره وإحساسه . فإثارة الشعور والإحساس مقدّمة فى الشعر على إثارة الفكر ، وذلك على النقيض من القصة أو المسرحية ، فإثارة الفكر من طبيعة العمل الفنى فيهما قبل إثارة الشعور . وموقف القاص أو المسرحى مختلف عن موقف الشاعر .. فالشاعر قد يهتم بالحقائق الكونية أو الاجتماعية ، ولكن من حيث صداها فى النفس ؛ فإذا تناول العالم الخارجى ، أو نظر فى بيئته نظرة شكوى أو تصويب ، فإن العالم وما فيه ومن فيه يتحولون لديه إلى حالة نفسية . ولا نقصد إلى القول بأن الشاعر يحصر همه فى نطاق « الذاتية » المحضة ، إذ أن مثل هذه الحالة لا تُتصور إلا إذا غاب الشاعر فى شعوره عن كل شيء حوله ، وهو فى هذه الحالة لن يكون على وعى يتمكن فيه من التعبير الشعرى ، ومن إثارة ما يريد من صور ، لأنه فى تعبيره يعتمد على الأشياء والحقائق والموضوعات التى تحيط به . والصور التى ينقلها فى شعره لها مصدرها من الطبيعة والوجود من حوله ، ولها بذلك صبغة إنسانية عامة ؛ والشاعر يستمدها من خارج نطاق ذاته .

وقد يحتوى الشعر على عنصر قصصى — وهذا العنصر القصصى قالب عامٌ يتخذه الشاعر مجالا لتجربته ، وهو فيه أبعد ما يكون من الخضوع لقواعد القصة فى مفهومها الحديث — وقد توحى تجربة الشاعر باتخاذ موقف ذى أثر كبير من حيث دلالته الاجتماعية ، وفى هذا الموقف قد تتجلى صوره الشعرية قوية تترجم عن آمال واسعة ، أو تبين عن ضيق وقلق من شأنهما أن يتمخضا عن صراع بين الواقع الموجود والمستقبل المنشود . ولكن الشاعر فى ذلك كله يقتصر على عرض المسائل أو المشكلات فى صور تبين عن حالة نفسية ، ويكفيه فى هذه الصور أن يعبر عن ضيقه بالحالة أو هربه منها . وقد يكون لهذا الهرب معنى السخط والنفور ، مما قد يضفى على هذا الهرب صبغة إيجابية فى نتائجها ، ولكنها نفسية فى جوهرها ومنشئها .

أين هذا من موقف كتّاب المسرحيات والقصص ؟ إن هؤلاء يتثبتون أمام المسائل والحقائق ، يفسرون — بمواقف شخصياتهم الأدبية — دواعيها وطبيعتها . وعن طريق عرض المواقف وآراء شخصياتهم الأدبية فيها يحذرون أو يشيدون بما قد ينتج عنها . وأحكامهم فى قصصهم ومسرحياتهم أحكام موضوعية مبررة ، لا يصرحون بها ؛ ولكن تتراءى من خلال المواقف والشخصيات ، مدعمة بما يشبه البراهين المنطقية ، من الحالات الاجتماعية وعوامل البيئة التى تتحرك فيها الشخصيات ، وصلات الشخصيات بمن سواهم فى مجتمعهم .

ويؤدى كل ذلك إلى خروج كتّاب القصص والمسرحيات من حدود ذاتهم استجابة لطبيعة عملهم الفنى ، وعليهم لذلك أن يبرّروا ويشرحوا — على نحو فنىّ — جوانب التجربة وما تحتوى عليه من أحداث وأن يغوصوا فى غمار مجتمعهم ومسائله . ولذا كان لنا أن نقول إن موقف القاص أو مؤلف المسرحية من المسائل التى يعالجها موقف تحليلى ، على حين يظل موقف الشاعر فى صوره تجميعياً أكثر منه تحليلياً .

وقد قلنا إن الشاعر يثير فى تجربته الشعور من وراء عرض الحالة النفسية ، وذلك بالوسائل الفنية فى الصور والصياغة . ولا يستلزم ذلك أن يكون الشاعر فى عمله الفنى ثائر الشعور ، بل إن قوة الانفعال وثورة الشعور لا يتيسر معها إنتاج فنىٌّ ذو قيمة ، فلا بد من فترة تهدأ فيها المشاعر ، لتختمر الأفكار التى يؤلفها الشاعر عن طريق تأمله فى تجربته . فالتعبير الفنى أبعد ما يكون عن الاستسلام للمشاعر والخواطر استسلاماً قد يدفع الشاعر إلى التعبيرات المباشرة أو الجرى وراء الصور التقليدية مما يضر بالأصالة . فلا بد من السيطرة على الحالة الفنية وإخضاعها للعمل الفنى ، بحيث يتوافر للشاعر فى شعره — إلى جانب الإحساس والذوق الفنى —

الصبر على بذل الجهد الفنى ، وصدق العزم على مراوضة المعانى وصياغة الصور التى تتراسل بها المشاعر . وهذه المشاعر ، بدورها ، طريق بث أفكار تتمكن من النفس بوساطة الصور الشعرية وموسيقا الشعر ، على أن توحى هذه الصور بالأفكار والمشاعر ولا تدل صراحة عليها . فقوة الشعر تتمثل فى الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور ، لا فى التصريح بالأفكار مجردة ولا فى المبالغة فى وصفها . ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها ، لا على تسمية ما تولده فى النفس من عواطف ، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة الشعر الفنية ، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص . فالشعر يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه ، فيندفع إلى الكشف فنيًّا عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور فى لغة هى صور إيحائية لا صور مباشرة ، كما سيتضح ذلك حين نتكلم عن الإيحاء وطرقه فى مقالاتنا هذه . والصور الفنية على هذا النحو تقوم فى الشعر بدور الإقناع والتبرير النفسى ، وهو ما يقابل الإقناع الفنى بعرض الحالات والمواقف وتبريرها موضوعيًّا فى القصص والمسرحيات التى هى بمثابة صور كلية موحية بدورها على طريقتها الفنية الخاصة بها . ومن ثم كانت للصور فى الشعر أهمية خاصة نحاول هنا أن نجلو تاريخها وأثرها .

* * *

ونرى — قبل أن نشرح موقف المذاهب الأدبية الكبرى من الخيال والصورة — أن نبين طبيعة الصورة فى ذاتها ، محاولين قدر الطاقة ألا نسترسل فى دراسات فلسفية أو نفسية قد تبعد بنا عن طبيعة هذه الدراسات الأدبية ، وإن كان لا بد لنا أن نورد القدر الضرورى الذى لا غنى عنه فى هذه الدراسة لأنه أساسها النظرى .

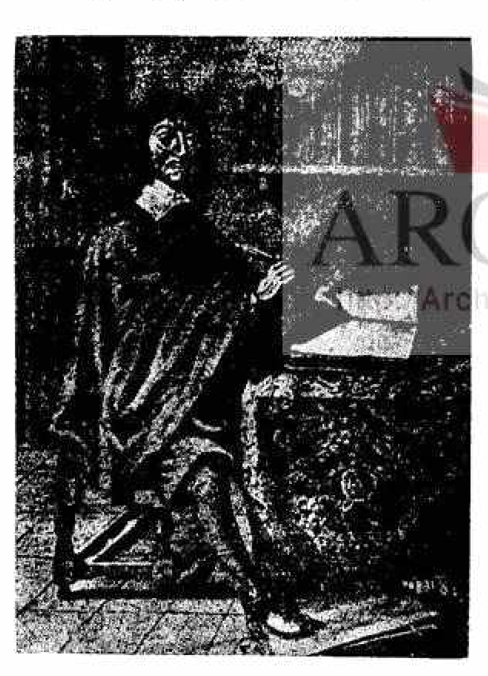
فإذا نظرت إلى وردة من الورود فى شكلها وأوراقها وألوانها الخاصة بها ، وتأملت فيها أمامى ، فأنا بصدد شىء من الأشياء خارج عن حدود ذاتى ، مستقل فى وجوده عنى ، يفرض نفسه بمقوماته الخاصة به على وعيى الإنسانى ، بحيث لا أستطيع أن أتحكم فيه بهذا الوعى إيجاداً أو إعداماً . وليس لى دخلٌ فى تغيير شىء من مقوماته لأنها خارجة عن نطاق وعيى التلقائى ، وإن كانت هذه المقومات بمثابة امتداد لذاتى فى حال النظر والتأمل من حيث إنها موضوع الوعى فى وقت من الأوقات . فالوردة هنا أتأملها ، وهى شىء من الأشياء تجاه الوعى التلقائى الذى يتخذ منها موضوعاً له ، ويخضع لها ، ليتعرف على خصائصها ومقوماتها . ولكن إذا أدرتُ وجهى عن هذه الوردة إلى شىء آخر : شجرة أو نهر مثلا ، فغابت الوردة بذلك عن نظرى ، فإنى أظل على يقين أنها لم تصر فى عداد الأشياء المعدومة بتحوُّل ناظرىّ عنها ، فهى لا زالت موجودة لم تفقد وجودها ، ولكنها لم تعد تشغل وعيى . فإذا أثرتها — بعد ذلك — دون أن أنظر إليها ، فإنى أتمثلها بخصائصها التى هى لها حين كانت أمامى . وهذا الذى أتمثله منها — دون نظر إليها — هو صورتها . وهذه الصورة تشغل وعيى الآن ، كما كانت الوردة نفسها تشغله منذ قليل حين كنت أتأمل فيها . ولكن وجود الوردة أمامى فى حالة نظرى إليها هو وجود شىء من الأشياء ، ووجودها — حين أتمثلها فى حال غيابها عن ناظرى — هو وجود صورة هذا الشىء . وكلا الوجودين لا يتميز عن الآخر فى جوهره ، فالمقومات والشكل والوضع تظل فى وعيى هى هى لا تتغير فى الحالين . وعلى الرغم من ذلك يتيسر لكل امرئ أن يفرق بين الوجودين فى نوعها ، فلا يخلط كليهما بالآخر ، وإن بدا من الصعب لدى كثير تحديد الفرق بين نوعى الوجود للوردة فى حال مثولها وفى حال تمثلها . فوجودها صورةً أقل فى مرتبة الوجود من رؤيتها شيئاً ماثلا أمام النظر ؛ ولكن وجودها صورة يحتاج إلى جهد ذهنى أكثر من الجهد فى النظر إليها . ووجودها صورة يتعلق بوعيى وحده ، وأنا فيه أكثر إيجابية ؛ ثم إن وجودها

صورة يستتبع أنى لا أراها . فهى غائبة عنى ، أو فى حكم المعدوم بالنسبة لى ؛ وهى فى الصورة ملك لوعيى أتحكم فيها ، فأستطيع أن أنميها أو أطوّرها أو أغيّر وضعها دون أن يمس ذلك وجودها الخارجى فى شىء ، وأستطيع كذلك أن أنظمها فى سلك صور أخرى من جنسها أو غير جنسها لعلاقة من العلاقات إراديًّا لغاية خاصة .

وفى هذه العملية الذهنيـــة تصبح الصورة ملكاً لعالم الفكر ، بعد أن كانت شيئاً من الأشياء . وعلى حسب النظرة إلى الصورة فى علاقتها بالشىء من جهة ، وبالفكر من جهة أخرى ، تنوعت النظرة إليها فى الفلسفات والمذاهب الكبرى الأدبية ؛ مما كان ذا أثر كبير فى نهضة الشعر أو ركود ريحه فى هذه المذاهب . وذلك للارتباط الوثيق فى تلك الآداب بين الأدب والتيارات الفكرية السائدة فى العصر من جهة ، ثم حاجات الجمهور الموجه إليه ذلك الأدب من جهة أخرى . وهذه حقيقة لا نملّ من تكرارها ، وهى ذات أثر خصب فى نهضة الأدب ومشاركته فى الاتجاهات الإنسانية للعصر الذى ينتجه . ولهذا لم تكن هذه المذاهب الأدبية مما تفرض فرضاً على عصورها ، بل كانت استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية معاً : ونحن نفيد من هذه الدراسة — إلى جانب الكشف عن مصادر تيارات النقد العالمى على منهج علمى — أننا نضع نصب أعيننا أثر ما يكون من إحكام الصلة بين أدبنا فى طبيعته الفنية وبين حاجاتنا الفكرية والاجتماعية التى يعدُّ الأدب استجابة وتوجيهاً لها فى وقت معاً .

ولم يكن للخيال وفلسفته أثر كبير فى الأدب قبل الرومانتيكيين ، على الرغم من دراسة أرسطو للغـــة ووظيفتها ، والذاكرة وعملها ، ووجوه البلاغة وقيمتها العامة ، وعلى الرغم من عناية العرب بدراسة وجوه البلاغة ، وبتحديدهم قيم عمود الشعر ، ومقياس براعة الشعراء على حسبه ، متأثرين فى بعض ذلك بأرسطو على حسب تأويلهم إياه مما يتراءى فى حديثهم فى الاستعارة وفى التخييل وتشبيه التمثيل والمعاظلة وما إليها . ويظهر فى كل ذلك ميلهم إلى القصد فى المجاز ، وبيان أن غايته هى الحقيقة ، ثم الكشف عن صور الحجج العقلية وعلاقاتها المنطقية ، وهذا وجه شبه يجمع بين قدامى نقاد العرب والكلاسيكيين لتأثرهما كليهما بأرسطو مع تأويل بعدوا به قليلا أو كثيراً من أصله .

ومع ذلك نرى أن نوجز القول فى آراء الكلاسيكيين فى الخيال والصورة ، ووظيفة اللغة تجاهها ، وما كان لذلك من أثر فى الشعر ، لأن المذهب الكلاسيكى هو المذهب الذى قامت الرومانتيكية على أنقاضه .



ديكارت

ولقد عنى الكلاسيكيون بدراسة نظرية المعرفة فى جملتها ، وفيها تعرضوا للصورة وعلاقتها بالشىء من جهة ، ثم بالفكر من جهة ثانية . والصورة عندهم شىء مادى — وفى هذا خلط منهم بين الوعى المتعلق بالصورة والوعى بالشىء . وقد أشرنا إلى الفرق بينهما فيما سبق .

والصورة مادية عنــدهم لأنها نتاج تأثير الأشــياء الخارجية على حواسنا . فالانطباعات المادية التى تنتج فى الذهن عن طريق الحواس هى سبب الوعى . وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تثير فى النفس بعض المشاعر ، وليست هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار بوساطة الذاكرة وتداعى المعانى . ولكن الأفكار نفسها طبيعية فينا وليس مصدرها المباشر هو الصورة ، بل الإدراك ؛ لأن الصورة مادية ، وعالم الأفكار عندهم متميز كل التميز عن عالم المادة . فالخيال — وهو المعرفة عن طريق الصور — يتميز فى جوهره عن الإدراك . ذلك أن الخيال يمثل نوعاً من المعرفة فى أدنى درجاتها ، وليست الصورة التى تنتج عنه سوى فكرة مضطربة ، لا يمكن أن تؤدى بذاتها إلى الفكرة الصحيحة . فعالم الخيال هو عالم المعارف الزائفة الناقصة . حقاً يمكن أن ينتقل المرء من الصورة إلى الفكرة الصحيحة ، بالترقى فى اكتناه عدة صور بعد جمعها وتنظيمها واستخلاص الفكرة من مجموعها . ولكن ذلك لا يكون إلا بالإدراك ، وهو أرقى من الخيال ، وهو وحده خاصة الإنسان . وعالم الخيال آلىّ تتداعى فيه الصور بطريق آلى ؛ أما حقائق العقل فبينها روابط ضرورية ، وهذه الحقائق وحدها هى الواضحة المتميزة المعتد بها . وللإفادة من المشاعر التى تولدها فينا الصورة الخيالية ، لابد من السمو عن مستوى الحواس ، والاعتماد على قوة الإدراك لتتضح الأفكار . وفى عملية الإدراك يرجع المرء إلى قائمــة من الأفكار المدركة بعيدة كل البعد من الانطباعات الحسية التى تولدها فينا الصورة فى بادئ الأمر .

وفى هذه الفلسفة العقلية يتضادّ عالم الخيال والصور مع عالم الحقيقة والعقل . فليست الصور المادية طريقاً للفكرة . فالفكرة هى مايدركه العقل مباشرة ، وقيمة اللغة تنحصر فى دلالتها على الأفكار لا على الصورة . يقول ديكارت : « وإنما تكتسب الكلمات صفاتها العامة الإنســانية بدلالتها على الأفكار ، لا بدلالتها على الصور » . ويحذر پاسكال من الصور التى تعلق بالكلمات فتضلل المرء عن الحقيقة . وعنده أن هذه الصور تأتى من دلالات الكلمات والعبارات المجازية ، أو من المعانى التى تدل دلالة تبعية عليها الكلمات والعبارات بسبب جرسها وموسيقاها ، حين تثير فى النفس انفعالات خاصة ليست من طبيعة الكلمات فى أصل وضعها . ولن نستطيع أن نصل إلى الحقيقة إلا بتطهير الكلمات من هذه المعانى الثانوية التى تضيفها المخيلة . فلسنا فى حاجة إلى الصور والمجازات إلا بقدر ضئيل ، وفى قصد ، فى سبيل تحريك النفس وإثارتها للتعرف على الحقيقة .



لابروير

وعند الكلاسيكيين أن الخيال يجب أن يظل تحت وصاية العقل ، لأن الخيال فى ذاته « غريزة عمياء » ، وهو « قسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان » . ولذا أشادوا بسلطان العقل فى أجناس الأدب جميعاً ، ومنها الشعر الغنائى . وقد سجل الشاعر « بوالو » هذه القاعدة فيما سجله من قواعد الكلاسيكيين حين قال : « فلتحبوا دائماً العقل . ولتستمد دائماً مؤلفاتكم منه وحده كل ما لها من رونق وقيمة » .

ويقول « لابروير » La Bruyère الكلاسيكى الفرنسى :

« يجب ألا تحتوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيــال ؛ لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صبيانية ، لا تصلح من شأننا ،

ولا جدوى منها فى صواب الرأى . ويجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح ، وأن تكون أثراً لنفاذ البصيرة » .

وقد كان تقديم العقل ووضع الخيال تحت وصايته عند الكلاسيكيين صدى لتأثرهم بأرسطو وبالشراح الكلاسيكيين قبل أن يكون أثراً من آثار الفلسفة العقلية . وقد استقرت القاعدة وعظُم خطرها بسبب هذه الفلسفة . ولكن العقل فى النقد الأدبى الكلاسيكى لم يكن له على وجه الدقة نفس المعنى الذى كان له عند ديكارت وتلامذته . فلم يسلك النقاد الكلاسيكيون فى الأدب مسلك ديكارت ، فيدعوا باسم العقل إلى القضاء على الأفكار السابقة قبل بناء فكرة جديدة ، على نحو ما فعل ديكارت فى منهجه فى الشك ، بل إنهم اتخذوا من العقل وسيلة لاتباع السائد المألوف الذى يقره جمهورهم . وعلى حد تعبير أحد الكتاب : « كان العقل يملك ولكن أرسطو هو الذى كان يحكم » . وهم يعارضون العقل بالخيال ، وبالذوق الفردى ، وبمهاجمة السائد المألوف من العادات والتقاليد وقواعد الفن الموروثة .



بوالو

ففى الشعر الكلاسيكى يتجلى القصد فى الصور ، ومسايرتها للمستقر الثابت من النظم والعادات ، فخير الكتب عندهم هو ما يقرأ فيها كل إنسان أفكاره ، حتى كأنه يعرفها سلفاً على حد تعبير پاسكال . فالحقيقة التى ينشدها الكلاسيكى هى التى تواضع عليها الجمهور ، وهم الصفوة السائدة ، وفى هـذا يقول « بوالو » :

« لا شىء أجمل من الحقيقة ، وهى وحدها أهل لأن تحب ، ويجب أن تسيطر فى كل شىء ، حتى فى الخرافات حيث لا يقصد بما فى الخيال من براعة إلا جلاء الحقيقة أمام العيون » .

فيجب أن تمر كل الصور والعبارات فى مصفاة العقل — فى معناه السابق — حتى تخرج مقبولة لا تفجأ الجمهور ولا تمس ما استقر لديه .

يحكى الكاتب الناقد الكلاسيكى « بوهور » Bouhours على لسان شخصية من شخصياته الأدبية « أرست » أنه يقول لصاحبه الذى استسلم لأحلامه مصوراً منظر البحر أمامه : « إن هذا الحلم الذى استسلمت إليه كان جد معقول » .

وقد كان الأدب الكلاسيكى خصباً فى الشعر الموضوعى ، شعر المسرحيات ، حيث كانوا يحتذون حذو أرسطو فى نقده على حسب ما فهموه منه مهتدين فى هذا الفهم بالشراح الإيطاليين ، وحيث كانوا يضعون النماذج اليونانية والرومانية نصب أعينهم فى خلقهم الأدبى ، فنضج التحليل النفسى فى شخصيات مسرحياتهم وذلك لاتساع آفاقهم فى هذه الناحية ، وخروجهم من نطاق أدبهم إلى الأدب والنقد العالميين لعصرهم .

ولكن الدعوة إلى العقل والتهوين من شأن الخيال على نحو ما شرحنا كانا خطراً على الشعر الغنائى ، وهو موضوع دراستنا هنا ، فنضب فيه الخيال ، وتوالت صوره على جلاء المعانى المطروقة . وقد حدا ذلك ببعضهم وهو « سانت إيڤـرمون » St.-Evremond إلى التهوين من شأن الشعر نفسه وتهجينه باسم العقل . لأن الفكرة الواضحة فى النثر مفضلة على التصوير الخيالى الذى مجاله الشعر . وقد هجا هذا الناقد هوميروس والشعراء



باسكال

الأقدمين ، وبهذا هزل شأن الشعر فى الأدب الفرنسى ، وظلت الحال كذلك حتى العصر الرومانتيكى . فكانت المعانى تساير المألوف ، وتنتظم فى سلك العقل ، ويضؤل فيها الخيال الفردى ، والاعتماد على الصور الذاتية . بل إن الشعر الغنائى نفسه كان قليلا فى العصر الكلاسيكى إذا قيس بالشعر الموضوعى فى المسرحيات ، استجابة منهم للدعوة إلى العقل والتهوين من شأن الصور الخيالية على نحو ما شرحنا .. كما كانت موضوعات هذا الشعر نفسه فى جملتها مطروقة مألوفة تقليدية : من تعزية أو مقطوعات غزلية ، أو أشعار دينية أو مدح أو رثاء ، أو وصف بعض مناظر الطبيعة وفصولها ، والنوع الأخير أقل الأشعار الغنائية حظاً فى الأدب الفرنسى الكلاسيكى .

ويلحظ القارئ وجوه شبه بين هذه الموضوعات وكثير من موضوعات الشعر العربى القديم . ولا نقصد بحال أن نصف الشعر العربى القديم بأنه كلاسيكى ، فلم يكن فى الأدب العربى مذاهب أدبية تقابل المذاهب التى نشير إليها هنا .. وطبعاً لا نقصد كذلك إلى القول بأن هناك تأثيراً متبادلا بين الأدبين العربى والأوروبى فى تلك العصور . ولكن وجوه الشبه فى بعض الموضوعات ؛ وفى كثير من المعانى فى الأدب الكلاسيكى وأدبنا العربى ، ترجع إلى أن العصر الكلاسيكى يشبه عصور شعرنا القديم فى أنه كان يمثل الاستقرار . فكان للنظم والتقاليد والعادات سلطان تقليدى ظهر أثره فى قواعد النقد التقليدية الكلاسيكية ، وهو نظير ما كان سائداً فى الشعر العربى القديم والنقد كذلك من حيث اتخاذهما الشعر الجاهلى نموذجاً لها على مر العصور . ويفهم كل من له إحاطة بالنقد العربى أنه ، فى اتجاهه العام ، يحتوى ضمناً على شبه اتفاق على اتباع محاكاة الأقدمين ، وهو ما يقابل نظرية محاكاة الأقدمين فى الكلاسيكية ، وهى نظرية دعا إليها كتاب عصر النهضة والشراح الإيطاليون ، ثم استقرت فى العصر الكلاسيكى ، على منهج وقواعد نكتفى هنا بالإشارة إليها . ولكن محاكاة الأقدمين عند الكلاسيكيين كانت تعنى محاكاة اليونان أو الرومان أو النابغين من الإيطاليين . ومنذ عصر النهضة حذر أصحاب نظرية محاكاة الأقدمين من تقليد الكتاب من نفس اللغة لسابقيهم من أمتهم ، وبينوا ضرر ذلك وأفاضوا فيه . فكان تقليد الكلاسيكيين أرحب أفقاً وأخصب أثراً فى شعر المسرحيات والملاحم ، ولكنه لم يأت بثمار ذات شأن فيما يخص الشعر الغنائى لما شرحنا فى هذا المقال .

هذا موجز لما نرى من أسباب بعض وجوه الشبه بين موضوعات الشعر الغنائى الكلاسيكى فى الأدب الأوروبى ونظيرتها فى الشعر العربى القديم . على



ماليرب

أنا لا ننفى بذلك أن هنـــاك وجـــوه فروق كثيرة سنشير إليها فى دراستنا للمذاهب التى تلت الكلاسيكية . وفى كل ما ذكرنا ونذكر إنما نتبع الأعم الأغلب من الحالات والتيارات ، ليتيسر لنا الحكم العام على آداب عصور بأكملها ، ومهمنا من بيان هذه التيارات العامة فى الآداب الكشف عن اتجاهات النقد العامة العالمية فيها وأثرها ، كما قلنا فى صدر هذا المقال .

ونورد هنا شاهداً للشعر الكلاسيكى الغنائى .. بعض أبيات من قصيدة الشاعر الكلاسيكى «مالــبرب» F. De Malherbe يعزّى بها صديقه «دى پرييه» فى موت ابنته الصغيرة :

«أى دى پرييه ؛ أيبقى ، إذن ، ألمك خالداً ، يوسوس به الحب الأبوى إلى نفسك ، فلا يزال يزداد ؟ ! أو تكون كارثة إبنتك بنزولها فى اللحد – والموت هو المصير العام – بمثابة متاهة يضل فيها رشدك ، ولا يثوب ؟! أدرى أى مفاتن كانت تحفل بها طفولتها ، ولا أريد أن أهون من شأنها ؛ أيها الصديق المصاب ، حين أحاول أن أقوم بالعزاء . ولكنها كانت من هذا العالم حيث تلقى أجمل الأشياء أسوأ المصير . ووردة كانت ، فكان لها عمر الوردة فترة صباح . ثم هبك نلت سؤلك فعمرت ، ولم تفارق العيش إلا بعد أن ابيض منها الرأس ، فأى مصـــير آخر كانت ستلقاه ؟ – أتحسب أنها فى عالم السماء كانت ستحظى بترحاب أعظم لو علاها الكبر ؟ أو كان سيخف شعورها بوطأة تراب القبر وزحف دود الكفن ؟.... لاتجهد ، إذن ، فيما لا جدوى له من نواح ، واستسلم للمصير ؛ وهم بالطيف طيفاً ومن الرماد الخابى أطفىء جذوة الذكرى.. »

ولنفس الشاعر من قصيدة يمدح بها الملك ، وهو نظير شعر المناسبات فى أدبنا :

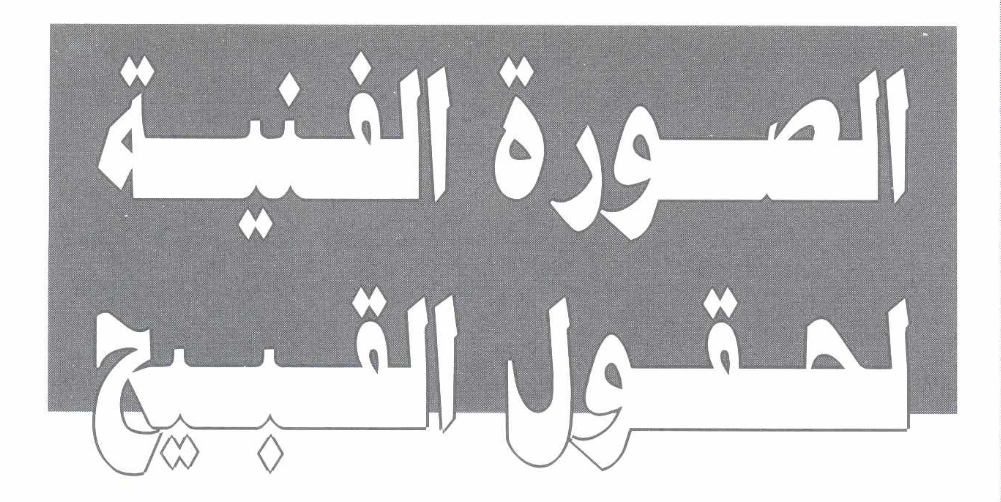
« .. إن الرهبة من ذكره ردت مدننا حصينة ، فلم تعد أسوارها وأبوابها فى حاجة إلى حراسة . ولن يسهر الحراس على قمة قلاعها ، وسيجد الحديد فى فلاحة الأرض مجالا أفضل للعمل . والشعب الذى يرعد من أهوال الحرب ، لن يسمع بعد من دقات الطبول سوى دفوف الرقص . إن هذا الملك حرب على الرذائل فى عصر سادت فيه : من بلادة التعطل أو رخاوة الملذات التى سارت بنا إلى أبعد المخاطر . وستعود الفضائل متوجة بالنصر ، وعطاياه العادلة يمنحها ذوو المواهب ، فتبعث الفنون زاهرة زاهية ... أيها الملك ، لقد أعدت إلينا سعيد مقاديرنا ، ولن نرى ، بعد ، تلك السنين الشرسة التى لم يجن منها أسعد الناس سوى الدموع ، وستعم كل الخيرات الأسر ، وحصاد حقولنا سيجهد المناجل ، وستتجاوز الثمار ما تبشر به الزهور » .

وفى صور الشعر السابقة يظهر الطابع الكلاسيكى للشعر الغنائى ، فى موضوعاته المسالمة ، ومعانيه العقلية ، وخياله المتحفظ الضئيل الذى يتراءى فى قصد .

وقد تبدلت حال الشعر الغنائى وصوره بعد العصر الكلاسيكى ، نتيجة لعناية الرومانتيكيين ومن وليهم بالخيال وقيمته ، وأثر ما يولده فى النفس من صور . ونرجو أن نتناول دراسة الصورة فى هذه المذاهب .



الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 370
1 مايو 2001



الصورة الفنية لحقول القبيح

في الشعر الجاهلي وأصول المُثل الجمالية

د. عبدالله خلف العسّاف
جامعة الملك فهد للبترول والمعادن

ملخص البحث:

يُعتبر القبيح - وهو من القيم الجمالية الأساسية في الفن - من أبرز الموضوعات التي جسّدها الشعر الجاهلي. ولعلّ نفيه الصريح لمقولتي الحرب والمخبر من أبرز مظاهر ذلك الاهتمام، إلى جانب أنهما من العناصر التي لا تنسجم وطبيعة الحياة الاجتماعية الجميلة. وهما سببٌ في إفساد كل ما هو جميل في الحياة.

وقد جسّد الشعر الجاهلي القيم الجمالية «الجميل، والقبيح، والتراجيدي، والجليل» غالبا عبر الشكل الجميل، ولكنه أحيانا كان يتناولها عبر «الشكل القبيح» «الذي لا يبدو إلاّ من خلال الصورة الفنية الكلية.

هدف البحث:

يشكّل هذا البحث منظومة مع ثلاثة أبحاث أخرى* تتكامل معا لترسم صورة لأصول نشوء «المُثل الجمالية» في الشعر العربي، وبخاصة «عمود الشعر» الذي نشأ في العصر الجاهلي، وغدا فيما بعد «مثلا جمالياً» للشعر العربي في العصور اللاحقة حتى العصر الحديث، مدعوما بالوعي الجمالي التقليدي. والزاوية التي يتناولها هذا البحث تتمثل في البحث عن الصورة الفنية لحقول القبيح في الشعر الجاهلي والسعي إلى تأصيل ذلك.

مقدّمة البحث:

القبيح نقيضُ الجميل. وإذا كان الجميل مبنياً على الانسجام

والتوازن بين العناصر المكونة له، فإنّ القبيح يعني التنافر بين العناصر والتفاوت، وعدم الانسجام، وغياب التفاعل فيما بينها.

إن الجميل يمنح اللّذة والراحة وشيئا من الرضا، والقبيح يبعث القلق والنفور، ويشكّل شعوراً بالكره لدى متلقيه؛ فهو لا ينسجم والذوق الطبيعي للإنسان.

والقبيح مصطلح جمالي موجود في الحياة والفن. وهو في الإنسان مرتبطٌ - شكلا - بتفاوت واضح بين أجزاء الجسد، أو بالتنافر بين الألوان التي يستخدمها، أو بالحركة. وهو، من جهة أخرى، مرتبط بالسلوك غير السّوي الذي ينعكس سلبا على الإنسان والحياة الاجتماعية والروحية. والقبيح في الحياة يمكن أن يشمل الإنسان والطبيعة والأصوات المرتفعة والأغاني الهابطة، وغير ذلك.

وتستغلُ الأعمال الأدبية والفنية مقولة التنافر، وعدم الانسجام بين العناصر لتبرز نسبة كبيرة من القبح في الشخصية الشريرة؛ أي لتصوغ نماذجها القبيحة في الإنسان. فالشخصية الشريرة صورت، غالبا، على أنها تمتلك وجها مكفهرا، عبوسا، وتجاعيد مبالغا فيها، وأنفا طويلا، أو عريضا لا ينسجم وطبيعة الفم والوجه، وضحكة غير طبيعية، ناعمة أو قوية لا تنسجم أيضا وشكل الشخصية. وحين يستطيع الفنان - روائيا كان، أو مخرجا دراميا، أو مسرحيا، أو قاصا، أو مسرحيا - رسم الشخصية الشريرة، بناء على التنافر الذي تفترضه مقولة القبيح، ينجح في إيصال ما يريده. وحين لا يستطيع تحقيق ذلك، فقد تنتقل الشخصية لديه إلى شخصية كوميدية تدمّر الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه أو تجسيده.

ويعتبر القبيح في الفن أحد القيم الجمالية الأساسية إلى جانب الجميل والكوميدي والتراجيدي والجليل.

والقبيح أيضا من الموضوعات الأساسية التي يتناولها علم الجمال بالدراسة.

إن علم الجمال - كما نعتقد - يتناول القبيح في الفن ضمن جانبين أساسيين هما:

1 - جانب المحتوى الذي تتجسد فيه «قيمة القبيح». ومهمة علم الجمال هنا أن يبحث عن هذه القيمة، ويحدد ملامحها، وأبعادها وميزاتها، ثم يبين علاقتها بالقيم الجمالية الأخرى إن وجدت، ثم طبيعة المساحة الممنوحة لها في النص مقارنة مع مساحة القيم المذكورة، وعلاقة كل ذلك بشعاب النص المختلفة.

2 - وعلم الجمال يدرس القبيح في الفن أيضا من خلال «جمالية الشكل الفني». فيتناول كيفية تجسيد النص لقيمة القبيح، ومستوى هذا التجسيد. وعلم الجمال، في هذه الحالة، يدرس قضيتين هما: الشكل الجميل الذي جسّد قيمة القبيح، والشكل القبيح الذي لم ينجح في تجسيد أي قيمة أخرى.

ويميزُ علم الجمال - ضمن هذا الإطار - بين قيمة القبيح المرتبطة

بالمحتوى التي يعكسها شكل جميل - وهذا هو الأمر الطبيعي في الفن - وبين الشكل القبيح الذي يعكس أيّ قيمة جمالية، فيفسدها؛ بمعنى أنه لم ينجح في تجسيدها إبداعيا، أي فنياً وجماليا.

ويكون باستطاعة علم الجمال - لو ركّز على هذا الجانب الأخير - أن يحدّد مستوى إبداعية النص، ثم إنه يستطيع، بناء على ذلك، تحديد القانون العام الذي استخدمه المبدع محتوى وشكلا للتعامل مع مفهوم القبيح.

وشعرنا العربي لم يقصّر في تناول «القبيح» على مرّ العصور. وللقبيح في الشعر الجاهلي حضورٌ مميز في النصوص الشعرية، وفي وجدان الشعراء. وكان غالبا ما يشكل شعوراً بالإحباط لدى كثير منهم عبّروا عنه بشكل مباشر أو عبر الصورة الفنية.

وسينصبّ حديثنا هنا على موضوعي «القيمة القبيحة التي يعكسها الشكل الجميل»، وعلى «الشكل القبيح الذي يعكس أيّ قيمة أخرى».

أولاً - قيمة القبيح والشكل الجميل:

سنذكر اثنتين من الظواهر التي توقّف الشاعر الجاهلي عندها ليجسّد قبحَها، ويعبّر عن رفضه لها، ويصوغ من خلالها مفهومه للقبيح. وهما: الحرب والمخبر.

١ - الحرب: وقد تناولها الشاعر الجاهلي باعتبارها أمراً واقعا، جزئيا أو كليا. وتعتبر الحرب من أبرز المظاهر التي انعكست على الحياة الاجتماعية في العصر الجاهلي. والمقصود بالحرب هنا ليس بمفهومها المعاصر، وإنما بالمفهوم الذي كان سائدا في العصر الجاهلي ضمن الإطار البسيط الذي ينسجم وأدوات ذلك العصر، وبخاصة أنّ المواجهة في الحرب كانت غير مستمرة، فقد تدوم يوما أو أكثر بقليل، ثم تتوقف شهرا أو سنة، ثم تعود، وهكذا. لذلك أطلق العرب عليها اسم «أيام العرب»، وربطوها باليوم وليس بغيره.

وقد اختلفت مواقف الشعراء، وأحاسيسهم الجمالية من الحرب فبعضهم عدّها مجالا أثيريا لإبراز البطولات الفردية والقبلية، ومجالا للتفاخر، كما هو وارد في معلقة «عمرو بن كلثوم» الذي يستمتع كثيرا ويشعر بالزهو والاعتزاز حين يردد هذين البيتين:

متى ننقلْ إلى قوم رحانا يكونوا في اللقاء لها طحينا
يكونُ ثفالها شرقيَّ نجد ولهوَتُها قضاعة أجمعينا(١)

والحرب، أو لنقل: الحروب التي تخوضها قبيلة «تغلب» في هذه المعلّقة ليست قبيحة أو تراجيدية باعتبار أنها تخلف ضحايا كثيرين، وإنما هي جميلة بمقاييس عمرو بن كلثوم. لذلك فهي تثير الراحة واللّذة والشعور الغامر بالفرح بعد الواقعة على الرغم من مشاهد الدّم المتكررة فيها.

ووجد بعض الشعراء في الحرب مجالا لاسترداد حقوقهم المستلبة.

وتتردد هذه الدلالة كثيرا في شعر عنترة الذي يقول:

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها
قيلُ الفوارس: ويك عنتر أقدم(٢)

ولعل أبرز من تناولها بجانبها القبيح هو «زهير بن أبي سلمى» في معلقته. ويروي مؤرخو الأدب أن زهيراً كتب هذه القصيدة ليمدح بها «هرما بن سنان» و«الحارث بن عوف» اللذين أوقفا حرب داحس والغبراء. ومثلما رفع زهير من صنيع «هرم والحارث»، وثمنه مَقَت الحرب وابتذلها. وقد جسّد صورتها البشعة، وانعكاس ذلك على الإنسان والمجتمع، فهي قبيحة لأنها تحدثُ خللا في حالة الانسجام الاجتماعية، وتثير التنافر بين الناس، وتقتل الألفة والمحبة والتفاهم. يقول:

وما الحربُ إلّا ما علمتم وذقتمُ
وما هو عنها بالحديث المرجّمِ
متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً
وتضرَّ إذا ضرّيتموها فتضرمِ
فتعرككم عرك الرّحى بثفالها
وتلقح كشافاً ثم تُنتج فتتئمِ
فتنتج لكم غلمانَ أشأمَ كلّهم
كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم
فتغلل لكم ما لا تغلُ لأهلها
قرى بالعراق من قفيز ودرهم(٣)

فالحرب هنا ذميمة، وطاحنة كالرّحى التي تعرك الحَبَّ وتجعله دقيقا. وهي بسبب بشاعتها الزائدة تخلّف وراءها أولادا متشائمين مشوّهين غير أصحاء نفسيا. وإنّ الويلات التي تأتي بها الحرب لا تتركُ مكاناً للرّاحة والهدوء والمحبة.

يُلاحظ هنا أن زهيراً قدّم بشاعة الحرب عن طريق كثافة الصور الجزئية المتتالية التي تتفاعل فيما بينها لترسم صورة كلية تجسّد القبيح في هذه الحرب.

ولعلّ أبرز ما ميّز الصورة الفنية هنا الحسية والحركة معا. وهي ميزة عامة اتّسم بها الشعر الجاهلي في تجسيده للقيم الجمالية. والحسيّة هنا ناتجة عن طبيعة الحدث، والمفردة، والتكرار، والثنائية ذات القطبين الحسيين. أمّا الحركة فناتجة عن تتالي الأفعال المضارعة، وتراكمها بسبب العطف المتكرّر، إلى جانب ارتباطها بواو الجماعة التي تبيّن مسؤولية الجميع عن قيام الحرب، والجميع، بالمقابل، سيصيبهم أذاها.

إنّ التداخل الفعّال بين الحدث والحسية والحركة، وكثافة الصور الجزئية، والتكرار، والعطف، والتراكم الفعلي ساهم في إخصاب «الشعور الجمالي بالنفور من الحرب»، ومن ثمّ عدم قبولها، ورفضها؛ أي إنّ زهيراً استطاع أن يقدِّم لنا صورة كلية جميلة تتفاعل عناصرها جميعا لتقديم «قيمة قبيحة». ولولا نجاح تلك الصورة، وتوازنها لضعُفت قدرةُ النص على تجسيد القبيح.

وممّا أعطى الصورة الكلية قوّة أكبر اتّساعُ مساحتها الزمنية. فزهير يرسم صوراً جزئية لآثار الحرب المباشرة على كل شيء. وهو يربط ذلك بالمستقبل. فالحرب تدمّر الحاضر وتشوّه المستقبل «فتنتج لكم غلمان أشأم كلّهم». والفعل هنا يتجه إلى المستقبل. والشاعر يؤكد من خلال ذلك أنه إذا كانت الرؤية قبيحة

إلى هذه الدرجة، فالرؤيا لن تكون أفضل حالا منها؛ لأنها ترتكز عليها. لذلك ينبغي إيقاف الحرب وحقن الدماء لتصبح الرؤية جميلة، ولتكون «الرؤيا» المرتكزة على «الرؤية» مشروعة فنيا وجماليا، ومن ثم اجتماعيا. ولعلّ هذا الأمر يجعلنا نفهم أهمية التقدير الذي رفعه زهير إلى كل من هرم والحارث، وكذلك دعوته الصريحة إلى السلام. ولاشك أنّ لهذه الدعوة المتمثلة في رفض الحرب لأنها قبيحة جوانب إنسانية متعددة تدركها الشعوب من خلال تجاربها الكثيرة، وتدل على عمق التجربة الإنسانية التي تصدّى لها الشعر العربي في العصر الجاهلي، ومن خلال تجربته الإبداعية الطويلة عبر القرون.

ولابدَّ من الإشارة، قبل الرحيل إلى النقطة التالية، إلى أنّ للحرب في العصر الجاهلي أسبابا متعددة أبرزها: التنقل وعدم الاستقرار، وقلة المياه، وضحالة أماكن الرزق، والتصارع على السيادة، والثأر، وربما النزعة العدوانية عند بعضهم، وأسباب أخرى توقّف عندها المؤرخون. واللافت للنظر في هذه الأسباب أنها تدل على أنّ الحرب في الشعر الجاهلي كانت ذات طابع محلّي وكان الشعراء يدركون ذلك جيدا. ومن هنا نكتشف أنّ موقف زهير، وإحساسه الجمالي فيما يخصُّ نفوره من الحرب ورفضه لبشاعتها، وربطها بالقبح، ودعوته إلى السلام كان ذلك صحيحا. وليس فيها أيّ مجال للرضا والتفاخر؛ أو بمعنى آخر لا مجال لتصويرها على أنها جميلة كما فعل بعض الشعراء. وقد أشرنا إلى ذلك سابقا. وحين جسدها زهير على أنها «قبيحة» كان يعلم أنها ذات طابع محلّي. ولأنها كذلك؛ أي لأنّها حرب ليست ذات طابع قومي فهي تعني تدمير الذات للذات. وما دامت كذلك فهي قبيحة بكافة المقاييس.

2 - المخبر، أو «الواشي»: وهو شخصية اكتشفها الشعر الجاهلي وأكّدها، وردّدها الشعر العربي فيما بعد. والواشي أو المخبر، شخصٌ دون ملامح محددة، غايته الأساسية إفساد كل ما هو جميل في الحياة. ومن ميزاته أنه يمتلك خيالا خصبا فهو لا ينقل ما يراه فقط، وإنما يُضيف إليه أشياء مختلفة تساهم في إثارة الضغينة والفتن. وهو، كما ورد في الشعر العربي، تافه وخائن وظالم، وشخصيته تعمل في الخفاء، وأهدافها غير نبيلة. وعلاقة الواشي أو المخبر بالحرب أساسية. فقد يؤدي ما ينقله من أخبار، أو أسرار معينة لطرف معيّن إلى إشعال حرب بين قبيلتين. ومقابل ذلك فالحرب تساهم في إطلاق مزيد من هؤلاء المخبرين. وهذا يعني أنّ هناك علاقة بين القبيح في الحرب والقبيح في المخبر، وكلاهما يساهم في رسم صورة «لقيمة القبيح» التي جسدها الشعر الجاهلي، واستمرت - بعد ذلك - في الشعر العربي.

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ عمل المخبر الواشي المرتبط دائما بالخفاء، أي بالظلّ غير المرئي قد يكون السبب

الرئيسي في ربط الشاعر الجاهلي القبيح بسلوك المخبر، وليس بمظهره الحسي. وهذا يسوّغ عدم قدرة الشاعر الجاهلي على اصطياد ملامح القبيح في وجه المخبر الواشي أو جسده، أو لبسه. وقد كان التركيز على قبحه غير المرئي، وآثاره السلبية التي تنعكس على الأشياء التي يستهدفها. وهذا يسوّغ أيضا أن الشعر العربي في عصوره كافة رسم صورة لمخبر واحد فقط، إذ لا يوجد فيه أيّ تمايز أو تفرّد لشخصية المخبر التي جسّدها، إلا من حيث طبيعة الصورة الفنية التي رسمها المبدع والتي تدلّ على تفرّده في صياغة نموذج القبيح فنيا وجماليا، أي أنّ المخبر هو المخبر.

ولعلّ أكثر من اهتم في تجسيد القبيح في المخبر الواشي هو النابغة الذبياني الذي لحقه أذاه. ويمكن أن نصغي إليه وهو يقول للنعمان بن المنذر:

أتاني، أبيت اللعن، أنك لمتني
وتلك التي اهتم منها وأنصبُ
حلفتُ فلم أترك لنفسك رِيبة
وليس وراء الله للمرء مذهبُ
لئن كنت قد بُلِّغتَ عني خيانة
لمبلغك الواشي أغش وأكذبُ
فإن أكُ مظلوما فعبدٌ ظلمَتهُ
وإن تكُ ذا عُتبى فمثلك يُعتبُ(٤)

يلاحظ هنا أن أبرز سمات الواشي/المخبر: تشويه الأخبار، والكذب والخيانة والغشّ والظلم. أي إنه دون أخلاق حسنة، ودون ملامح مميزة. ونلاحظ على النصّ غلبة التعبير المباشر على التصوير الفني في تقديم القبيح. وربما يعود ذلك إلى ارتباطه بالحالة الانفعالية للشاعر. ولعل الذي يؤكد شعريّة هذا النصّ التدفّق الوجداني الذي يدمج بين الواشي عبر قبحه، وانعكاس أذاه على الشاعر الذي يشكل حالة تراجيدية.

إذ ليس بالضرورة حتى يكون الشكل الفني جميلا أن يرتبط بالصورة الفنية على الرغم من كونها ضرورة لازبة في الفنّ، فقد يكون التعبير المباشر المرتبط بحالة انفعالية منتظمة أكثر تأثيرا في المتلقي، لأنه أكثر جمالا من شكلٍ فني ممتلىء بالصور الفنية، ولكنه باردٌ لا حياة فيه. فنحن نحسّ أن النابغة هنا يتألم بشدة، وأنفاسه تتتالى، وجروحه عميقة، وهو يتحرّك هنا وهناك، ويريد أن يثبت شيئا ليس لإقناع النعمان بصدقه فحسب، وإنما ليوقف النزيف الذي خلّفه فيه قبحُ المخبر الواشي وبشاعته.

وهناك صفات أخرى للقبيح في المخبر الواشي عبَّر عنها طرفة بن العبد بقوله:

ولا تجعليني كامرئ ليس همّه
كهمي، ولا يُغني غنائي ومشهدي
بطيء عن الجلّى، سريع إلى الخَنا
ذَلول بإجماع الرجال ملهّدِ(٥)

أي لاً تجعليني كرجل يتأخرَ عن إنجاز الأمر العظيم، ويسرع إلى الأمر السيئ، وهو ذليلٌ ومحتقر بين الناس.

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ اللّون الحسّي المرئي الذي كان يرافق المخبر الواشي؛ أي اللّون الذي كان يؤكّد قبحه هو «الأحمر»، وهو لون الدّم

الذي يُنتج قبح القبيح في الحرب أيضاً.

ثانيا: ـ الشكل الجمالي للقبيح والقيم الجمالية:

إنّ الشكل الفني يكون قبيحا عندما لا يتوفّرُ انسجام وتفاعل وتوازن بين العناصر المكوِّنة له. ويغلب على ذلك التنافر الذي يؤدي القبح.

وقد يتضمن شكلٌ فني مجموعة من الصور الجزئية الجميلة بإيحائها وكثافتها وميزات أخرى، ولكنه قد يظلُّ قبيحاً إذا أخضع لقراءة كلية تتجاوز الجزئي. فقد يحدثُ أن يكون هناك تنافرٌ بين صورتين جزئيتين أو أكثر ممّا يؤدي إلى قبح الصورة الكلية، ومن ثمَّ قبح الشكل الفني.

ولعله من الواجب التأكيد هنا أن «الجميل» في الشيء لا يكون عبر اختبار جزئياته أو عناصره بشكل منفصل، وإنما يتمُّ ذلك عبر اختبارها متكاملة؛ أي من خلال تفاعلها معا. وكذلك الشكل الفني لا يكون جميلا حتى لو كانت الصور الفنية الجزئية التي تكوّنه جميلة. إذ ينبغي أن يكون هناك تفاعلٌ وانسجام بين هذه الصور وعدم تنافر. ويمكن في هذه الحالة الحكم على الشكل الفني بأنه جميل.

ولنمثّل على «الشكل القبيح» الذي يجسّد «قيمة جميلة» بما ورد في معلقة «عنترة» التي يقول فيها:

إذ تستبيك بذي غُروب واضح
عذبٍ مقبَّلُهُ لذيذِ المطعم
وكأنّ فارة تاجرٍ بقسيمة
سبقت عوارضَها إليك من الفمِ
أو روضة أُنفاً تضمّن نبتَها
غيثٌ قليلُ الدِّمن ليس بمعلمِ
جادت عليه كلُ بكْرٍ حرّة
فتركنَ كلَّ قرارةٍ كالدرهم
سحّاً وتسكابا فكلّ عشيّة
يجري عليها الماء لم يتصرّمِ
وخلا الذبابُ بها فليس ببارحٍ
غَردا كفعل الشارب المترنّمِ
هزجاً يحكُّ ذراعه بذراعه
قَدْحَ المكبِّ على الزناد الأجذمِ(٦)

ففي هذه الأبيات يتوقف عنترة لرسم «قيمة الجميل» التي مركزها رائحة فم عبلة، ابنة عمّه وحبيبته. وهو يؤكّد أن أولى عناصر جمال فمها تتمثّل في أسنانها البيض، ثمّ ينتقل إلى الوسيط الأساسي في الصورة الكلية وهو الرائحة. فيربط عن طريق التشبيه رائحة الفم مرّة بعطر العطار المكثّف الذي يفيض من فمها، ومرةً برائحة روضة خالية، لم يدخلها بشر، ونزَل عليها مطر غزير، فأفاض منها رائحة العشب. وليؤكّدَ الشاعرُ جمال هذه الروضة، ونظافتها يبيّن أنّ الذباب لا يبرحها، والأكثرُ من ذلك تراهُ، أي الذباب يغرّد فرحاً، ويرقص طرباً، لأنه يعيش في روضة جميلة تتميّز بالمواصفات السابقة.

لقد قدّم الشاعر في الأبيات المذكورة مجموعة من الصور الجزئية الجميلة التي تتميز بالتكثيف وقوّة الإيحاء والاقتصاد في اللّغة والحسية والحركة، ومركزها رائحة الفم، وقد شبهها ـ أي رائحة الفم ـ بصورتين جزئيتين هما عطرُ العطار والروضة.

وقد تضمنت صورة الروضة صورتين أيضا هما: العناق بين العشب الأخضر والأمطار الغزيرة التي خلّفت متّسعاً من الفرح والماء، والصورةُ الأخرى هي صورةُ الذباب الذي يترنّم فرحاً بجمال الروضة في البيتين الأخيرين.

يُلاحظ أنّنا لو نظرنا إلى الصور الجزئية منفردة، وخارج إطار سياق النص الكلّي لوجدنا أنها جميلة بما تمتلك من حسيّة وحركة موظفتين، وإيحاء وكثافة وشفافية وتشخيص. وقد جاء ترتيب هذه الصور على النحو التالي: الأسنان البيض، عطر العطار، الروضة والعشب والمطر، والذباب المترنّم.

لكن الصورة الكليّة لهذه الأبيات تنطوي على تنافر شديد للغاية أدّى إلى قبحها. وهو الربط بين جمال الفم، وترنّم الذباب عن طريق المجاورة والتشبيه غير المباشرين. فالشاعر ربط جمال الفم بالروضة، ومن أجل أن يُثبتَ أن الروضة جميلة ربطها بالذباب المترنّم. وهذا الربط أحدث تنافراً حاداً أخلَّ بجمال الشكل الفني. ومن هنا فهو شكلٌ قبيح؛ لأنه قائم على التنافر. وعلى الرغم من انطواء الشكل الفني على صور جزئية جميلة للفم، لكن الصورة الكلية جاءت قبيحة. ففيه، أي في الشكل الفني، جمع الشاعر بين مفردتي الفم والذباب. وما فرضتهما كلٌّ منهما من مفردات وإيحاء ومناخات.

ولا يمكن، مهما كانت المسوغات الفنية والجمالية، وحسن النية، وتجلّي الحالة الإبداعية، أن نستخدم «غناء الذباب وفرحه» للتعبير عن جمال فم الحبيبة، وسحره.

خلاصة ونتائج:

من خلال دراستنا السابقة لبعض مظاهر القبيح في الشعر الجاهلي بوصفه قيمة، وشكلا فنيا وجدنا مايلي:

1 - تناول الشعر الجاهلي القبيح، مثله كمثل القيم الجمالية الأخرى، عبر مظاهر متعددة أبرزها «الحرب» و«المخبر/الواشي».

2 - قدّم الشاعر الجاهلي «القبيح» إمّا عبر الصورة الفنية التي تتّسم بالحسية والحركة والتكثيف كما فعل مع الحرب، وإماّ عبر المباشرة والتقرير اللذين تعانقا مع التدفّق الوجداني للشاعر كما هو الحال مع شخصية المخبر الواشي. واعتبر أنّ الحرب قبيحة، وكذلك المخبر الواشي باعتبارهما مبنيين على التنافر، وعلى إفساد كلّ ما هو جميل في الحياة.

3 - التركيز على إبراز سمات القبيح إما من خلال ما هو حسّي، وظاهر للبصر كما في الحرب «لون الدّم شديد الاحمرار، والقتل وما إليهما»، وإمّا من خلال ما هو روحي وظهوره من خلال انعكاسه على الأشياء المحيطة به كما في شخصية المخبر الواشي.

4 - أكّد الشعر الجاهلي من خلال كشفه عن القبيح في الحرب والمخبر أنّه ضدّ كلّ أشكال الاعتداء على

الاستقرار الاجتماعي.

5- رسم الشعر الجاهلي ملامح واحدة للمخبر، ولكنه قدّمه في صور فنية متعددة. والسبب يعود، كما بيّنا ذلك إلى أن المخبر يعمل في الظلام الذي يحجب ملامحه المميّزة تماما، ولم يجسّد الشاعر الجاهلي هذه الملامح المميزة للمخبر إلا ليؤكد أن ما يقوم به غير صحيح، وغير إنساني، ومن ثم فسلوكه قبيح، أي غير جميل، وإلا فما المسوّغ الذي يجعلنا لا نعثر على أي تمايز بين المخبرين الذين رسمهم الشعراء في العصر الجاهلي وفي العصور اللاحقة على الرغم مما يتميز به هؤلاء الشعراء من تفرّد وتميزّ وخصوصية.

6- بيّن البحث أنه يمكن أن يكون الشكل الفني قبيحا على الرغم من جمال صوره الجزئية. وذلك إذا اجتمعت صورتان أو أكثر ضمن الصورة الكلية بشكل متنافر. فالاعتبار هنا ليس للصورة الجزئية وإنما للصورة الكلية. ويُحكم على هذا الشكل بأنه قبيح؛ لأنّ الجميل يقوّم، كما ذكرنا، عبر التكامل الكلّي لعناصره وتفاعلها وانسجامها، ولا يُعطى الاعتبار الأول للجزئي. واعتمد البحث للتدليل على ذلك مقطعاً من معلقة عنترة. وهناك بعض النتائج الأخرى ذُكرت ضمن طيّات البحث في حينه.

الهوامش:

*- البحوث هي:

- الصورة الفنية لحقول الجميل في الشعر الجاهلي وأصول المُثل الجماليّة.
- الصورة الفنية لحقول التراجيدي في الشعر الجاهلي وأصول المُثل الجمالية.
- الصورة الفنية لحقول الجليل في الشعر الجاهلي وأصول المثُل الجمالية.

1- الخطيب التبريزي: شرح القصائد العشر، تحقيق: محمّد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة، ط 2، 1964م ص/ 394.

2- نفسه/ 335.

3- نفسه: ص/ 222.

4- النابغة الذبياني ديوانه، تحقيق: كرم البستاني، بيروت، بلا تاريخ، ص/ 17.

5- الخطيب التبريزي: نفسه، ص/ 1960.

6- نفسه: ص،/ 328.

المصادر:

1- الخطيب التبريزي: شرح القصائد العشر، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، ط1964,2م.

2- النابغة الذبياني: ديوانه، تحقيق: كرم البستاني، بيروت، بلا تاريخ.

العراق
الأقلام
العدد رقم 9
1 سبتمبر 1973

الطـريـق والحـدود

دراسة في المذاهب الادبية والفنية

يوسف عبدالمسيح ثروت

ان العمل الادبي والفني في مرحلتنا يتطلب منا ان نكون على وعي تام بالمسئوليات التي تواجهنا ، لا من اجل تثبيت مواقفنا وتركيز مواقع اقدامنا بل من اجل تحديدها ايضا بطريقة جذرية حاسمة ، بعد ان نكون قد عينا اهدافنا ووضعنا كل الخطط الكفيلة بانجاز السير الصحيح ، واسلوب العمل الجلي .

وهذه العملية الثقافية الرئيسة لا يمكن ان نطمح في اتمامها على الوجه الامثل ، ما لم نكن مسلحين بنظرية علمية وافق فكرى وايديولوجي متكامل وخلفية ادبية وفنية متماسكة مع ادراكنا الواعي لظروفنا الخاصة بكل اشكالاتها ومنعطفاتها . وعلى ذلك فان التخطيط الفني لا يمكن ان يحقق مقاصده ويبلغ مراميه ، ما لم تتبلور لدينا الرؤية الواضحة التي تستطيع بشموليتها، ان تجمع بين الهدف والمنطلق والاتجاه دون تداخل او ارتباك او تشابك . ومن ثم لا بدلنا ان نبحث بجد وعناية ودراسة عن مستلزمات هذه الرؤية ـ في مضمونها النظري واطارها الفني ـ على ان نضع في الحسبان كل المعوقات والعراقيل التي تحد من حوه اندفاعنا وتقلل من زخم فعالياتنا ، وهذا لن يتم بالصورة المنشودة من غير ان نكون مؤهلين نفسيا وفكريا وخلقيا للقيام بما يترتب علينا من مهام شاقة وواجبات باهضة، في حقول المعرفة الانسانية بعامة وحقل الفنون والاداب بخاصة . ومن اجل ذلك لا يمكن لنا الا ان نعنى عناية جدية بتحديد مفاهيمنا تحديدا واقعيا امينا ، كي نضمن سلامة التوجه الهادىء ، الواثق من نفسه ، المقدر لمتطلبات الساعة ، آخذين بنظر الاعتبار ظروف مجتمعنا وطنيا وقوميا واميا ، بعد تشخيص علمي متكامل ، فى غمار ما نحن فيه من مشكلات متراكمة ومفاهيم متنوعة مختلفة ، وتيارات متداخلة ، وتفسيرات شتى لظواهر حياتنا الادبية والفنية . لكى نكون واقعيين علميين في تحليلاتنا التي هي بامس الحاجة الى التتبع والتمحيص والتقييم ، على ضوء المعطيات الاجتماعية، والنقد الموضوعي والنقد الذاتي الجرىء . ففي الجو العام الذى نحياه مفاهيم جمالية وقيم فكرية وادبية وفنية ياخذ بعضها برقاب بعضها ، في صراع مختلف الوطأة ، يهفت احيانا ويلتهب احيانا اخرى ، على شكل آراء وتخريجات وتفسيرات تجد لها اصولا اجتماعية تتراوح بين مستوياتها العلنية وبين مستوياتها المستترة بشكل يلفت الانظار . ومن اجل ان نقيم هذه الاصول تقييما سليما ، علينا الا نتهاون في دراسة الاثار الفنية والادبية التي تفرزها مرحلتنا الراهنة بكل سلبياتها وايجابياتها ، متخطين الاسماء جهد المستطاع الى المضامين والاشكال المتنوعة المتنوعة ، مراعين القيم الحقيقية للاثر ذاته ، من كل الاوجه مقارنين دارسين ، متتبعين لكل ما يخرج علينا بعيون يقظي وقلوب متفتحة واذهان سليمة . وهذه من اوجب واجبات النقد الذي يعرف طريقه ، في معترك الحياة ، دون التباس او غشاوة . ومن هنا ، يجب ايلاء النقد الاهمية التي يستحقها باعتباره البوصلة الامينة التي تعيننا على معرفة وجهات النظر المختلفة والاتجاهات المتباينة ، وطرق المسير الامينة . والنقد الذي يمكن ان يتحمل كل هذه المهام نقد ناضج متطور ، يكاد حضوره في ربوعنا ان يكون منتفيا لاسباب حضارية وفنية وادبية .

ومع الاقرار بهذه الحقيقة ، حقيقة انتفاء النقد بمفهومه (العلمي) والفني ـ يمكننا ان نلحظ آراء وتخريجات وتقييمات تحاول بهذا الاسلوب او ذاك ، ان تتعرض لهذه المفاهيم العامة او الخاصة ، بغية تحليلها وتشخيصها واستخلاص الاحكام المترتبة على ذلك التحليل وذاك التشخيص ، وصولا الى مبادىء فنية او ادبية معينة ، ان سلبا او ايجابا . ولما كانت تلك المفاهيم مختلفة ، كانت الاحكام مختلفة ايضا . وعلى ذلك ، فليس يمكن ، والحالة هذه ، الا ان نضع على طاولة التشريح كل تلك القضايا دون لبس او اقحام او تحامل او مجاملة ، كما هي ، على الطبيعة ، من غير اقتناص لنتائج مسبقة ، او تامل مرغوب فيه ، او تفكير قبلي .

ولا يمكن تحقيق ذلك العمل الدقيق بالطريقة الفورية التى قد يلجأ اليها بعضنا ، اوهم لاجئون اليها بالفعل ، او بانتظار التطورات الفنية والادبية ، معتمدين على عوامل الزمن ، من اجل الوصول الى تحديدات وتقييمات واستنتاجات اقرب الى الصواب والواقع والحقيقة ، وابعد عن افتعال الاحكام واصدار القرارات وكلا الامرين ليس الخوض فيه بالامر المجدى فى وقتنا الحالى ، في غمرة ما نحن فيه من قضايا متشابكة ومسائل معقدة ، ذات جذور ايديولوجية متنوعة، اذنحن

لا نزال الى الان منفمرين ، في مسح طرقنا وتحديد معالمها وصواها ، في مجالات الادب والفن جميعا . وانغمارنا هذا له ما يبرره ويحتمه ، وهو جدير بالدراسة المتانية لاختلاف المنازع الفكرية ، وما يعقب هذا الاختلاف من نتائج وسمات وانطباعات ، تبدو على سطح الصنيع الفني او الادبي احيانا ، وتهبط الى الاغوار احيانا اخرى ، ولكنها ، في كلتا الحالتين ، لا يمكن ان تخفى وان حاولت ذلك ، بهذه الطريقة او تلك .

وهذه مسألة لا غبار عليها لانها من افرازات مجتمعنا الخاص ومعطيات الحياة المتناسبة مع هذا المجتمع ، في ظروفنا المشخصة الراهنة ، التي تنعكس في وجودنا الادبي والفني ، من خلال عملية الابداع المعقدة التى لا يمكن تحديدها بيسر لاختلاف العوامل المكونة لها ، وتباين ارتباطاتها الخفية والظاهرة ،وتشابك معطياتها ، بسبب اشكالات الحياة الاجتماعية من جهة ، وتعقد الذات المتلقية من جهة اخرى . الا ان ذلك التعقيد لا يعفينا من دراسة المجتمع وصلاته مع الذات المتلقية ، اعني الفنان ، الذي يمنح من معطيات المجتمع وهو لا يعفينا من النظر مليا في المنطلقات العامة والمواقف التى تحدد تلك المنطلقات وتبلورها على شكل من الاشكال الفنية والا ظللنا نعيش دوامة ما نحن فيه من التباسات واختلاطات وتراكمات في ساحتنا الفنية والادبية دون ان نستطيع الخروج منها ببرنامج محدد ، ووسيلة عمل معينة وخطة مدروسة ، توفر علينا الكثير من التخبط والتبعثر والارتباك، وتعيننا على السير في طريق واضحة . والواقع الراهن الذي نحياه ، يحتم اختلاف الاراء والمعتقدات الايديولوجية والفنية والادبية ، وهذا امر مفهوم وواضح ومقبول بالنظر الى طبيعة مجتمعنا والظروف التي يفرزها مثل هذا المجتمع ولا سيما على الاصعدة الفكرية والفنية .. ولكن ذلك لا يعني قطعا اى التباس فى المضامين الايديولوجية ، المحددة تاريخيا وعلميا والمتبلورة ـ ضمن عملية التطور الاجتماعي التى يمر بها بلدنا فى مرحلة الانتقال الحاضرة . انما الذى يعنيه هو ارتباك الصلات بين تلك المضامين والاشكال الفنية المشخصة فىالنتاجات المختلفة .

ولذلك يقتضينا الامر ان نقوم بتعرية تامة صريحة لكل المفاهيم الفكرية والفنية والادبية المتداخلة ، سعيا وراء التمييز الدقيق بينها ، لكي يأخذ كل منها مجراه الطبيعي ، دون ان يختلط بالمجاري الاخرى . وهذه التعرية لا تحقق اهدافها ، الا اذا تمت باسلوب رصين هادىء ، يعتمد الدراية الواسعة ، والدراسة المتكاملة، والتخطيط الفنى المتسق المتطور .

والتعرية هذه هى المنطلق الامين ، لمعالجة مسألة التيارات الادبية والفنية ، على اعتبارها قضية حديثة ذات تأثير مباشر وغير مباشر فى عموم حياتنا الفكرية والفنية ، وما يترتب على هذه الحياة من نوازعواتجاهات تنتظم فى مسارات معينة قد تختلف او تتفق مع تيارات اخرى في واقعنا الراهن الذى يتميز بعدم استقرار مكوناته الايديولوجية ، واختلاطها ببعضها .

ولما كانت مسألة التحديد النظري مسألة جوهرية وملحة وآنية ، لابد من ايلائها ما تستحق من عناية واهتمام وتتبع كيلا تبقى مشوشة مرتبكة كما هي عليه الان . واعني بالتحديد النظري فرز المذاهب والاراء والافكار عن بعضها ، ووضع العلامات المميزة لكل منها وتوضيح قسماتها ومضامينها واشكالها الفنية وارجاعها الى منطلقاتها الاجتماعية والسياسية ، وتبيان مصادرها وينابيعها ، من اجل ان نكون على بينة واضحة من مجمل تطوراتها واتجاهاتها واهدافها شكلا ومضمونا .

ومن الامثلة البارزة على انتفاء عملية الفرز هذه تشتتنا بين هذه المذاهب الفنية والادبية وتلك وانبهارنا بمعطياتها واساليبها المختلفة ومدارسها المتنوعة، وغفلتنا عن الكثير من المخاطر التى هددت وتهدد حياتنا الفنية ، اما لجدتها النسبية بالقياس الينا ، واما لاننا لا نزال قاصرين عن استيعابها استيعابا مدروسا يوفر علينا كثيرا من الارتباك . وقبل ان نتطرق الى المذاهب الفنية والادبية لا مناص لنا من الانطلاق من موقف الكاتب تجاه المجتمع ومسئوليته الخاصة ووجهة نظره العالمية . ففى هذا الصدد ليس ثمة موقف واحد بل موقفان متناقضان ، الاول يتحدد على الشكل الاتى : « كلما كان الفن منعزلا عن الحياة المعاصرة للمجتمع ، وكلما ركز على الفعاليات الباطنية غير المدركة ، وعذابات الروح الانسانية ، كان انجازه اعظم(١) وهذا يعني عزل الانسان عن المجتمع وتقطيع اواصر المسئولية وتحريره من كل التبعات ، ووضعه ـ فى الصنيع الفنى ـ موضع المناقض للعالم وللمجتمع فى الوقت نفسه ، ومن ثم لابد ان يكون هذا الادراك لا انسانيا ومتشائما ، وبعيدا عن كل الالتزامات التى تترتب على المسئولية . وتحت هذا الموقف تندرج المدارس العبثية والوجودية والسريالية والدادية الخ من المدارس الذاتية التى تدور كالدوامة حول محور الأنا الكئيبة البائسة ، الموجودة وجودا عشوائيا ، في هذه الحياة المظلمة ، بين سديم الخواء وتخبطات العذاب والفجيعة والانفصام . يقول هيدغر في هذا الصدد « ان الانسان مقذوف ـ الى ـ الوجود بغير معنى ، الى قرار سحيق »(٢) ويقول كوتفريد بين « ليس ثمة حقيقة خارجية ، الوعى الانسانى وحده هو الذي يبنى العوالم الجديدة ، بالاستناد الى ابداعه، يبنيها ويعد لها ويعيد بناءها(٣)» ويقول توماس وولف « ان وجهة نظري عن العالم تستند الى اعتقاديالراسخ

أن الوحدة هي ليست حالة (وضعية) نادرة باي شكل من الاشكال ، شيئا خاصا بي او بكائنات بشريةمنفردة بل هي واقع الوجود الانساني الذي لا مفر منه(٤) » .

اما النظرة الشاملة الى العالم فيحددها كيركفارد على هذه الشاكلة : « اضحك على حماقة العالم ، ستأسف لذلك ، ابك عليها ، ستأسف لذلك ايضا . وسواء ابكيت ام ضحكت فستأسف على الامرين(٥) » . وهذا كله يتفق وما يذهب اليه الناقد ا . فستين حيث يقول : « اليوم والمجتمع البرجوازي على سفح الانحدار .. اخذ الانسان يتلاشى من اعمال الفن . واخذ ت الانسانية تنتفي تدريجا من الفن المستحدث كما ان بيئة الانسان لم تعد موضوع الفن . ان الفنان في العالم البرجوازي لم يجد له مفرا من الانكماش الى قوقعته الخاصة ، بسبب تأثير التغريب ، وبسبب الحياة التي تحيط به وكأنها عدو لا يعرف معنى لعداوته . وبما انه فقد الاتصال بالواقع الاجتماعي فهو مضطر الى اللجوء الى اللاشعور ، الى العوالم السديمية اللاحقيقية ، بحثا عن ملاذ من تناقضات الحياة التي تبدو له تناقضات لا حل لها(٦) » هذا من جهة ومن جهة اخرى فان الموقف الثاني يتحدد بالشكل الاتي :

ففي صدد وجهة النظر العالمية لابد أن « نرى فيها كلا مركبا من مواقف ومبادىء اجتماعية ــ سياسية وفلسفية واخلاقية وجمالية(٧) » والى هذه الامور جميعا اشار تشيخوف بقوله : « ان اصالة الكاتب لا يمكن ان توجد في اسلوبه وحسب ، بل في نمط تفكيره واعتقاداته ايضا(٨) » ذلك ان الاصالة المبدعة يمكن ان تتحقق في القدرة على استخدام الوسائل (الشكلية) وخلقها والتدخل الفعال في الحياة واكتشاف المظاهر والمواقف والشخوص التي تملصت من انتباه الاخرين(٩) » .

ويمكن ايجاز الموقف الثاني بالسوءالين :

١ ــ هل يرفض الكاتب انفصام الانسان عن العالم ويقف منه موقف العداء والمناجزة الميتافيزية ، ام انه يتحدى ما فيه من مساوىء ومظالم بروح ايجابية ؟

٢ ــ هل يهرب الكاتب من مواجهة المشكلات الصعبة باللجوء الى دخيلة نفسه ؟ يجتر فيها همومه وقضاياه الخاصة ، ام يلتزم خط الانسانية العام ، في صراعها الرهيب ضد القبح والظلم والاستغلال برجولة وشهامة ؟ لنبحث عن الاجابة عن هذين السؤالين في المذاهب الفنية والادبية الملتزمة وغير الملتزمة ، كي نصل الى بعض النتائج المترتبة على هذا البحث ،من اجل ان نكون على بينة من التيارات التي تتجاذب عالم الادب والفن .

ونحن عند تحديدنا للمنهج الواقعي الاشتراكي مثلا بمسيس الحاجة للتعرف بصورة واضحة على مضمون هذا المنهج ، اصوله ، مساره ، اهدافه ومقاصده . يقول غوركي بهذا الصدد : « هي (يعني الواقعية الاشتراكية) واقعية الشعب الذي يغير العالم ويعيد خلقه ، اما الخيال الواقعي فهو الخيال الذي يستند الى التجربة الاشتراكية(١٠) » .

اما الناقد او . لارمين فيحدد جوهر هذه الواقعية وهدفها بقوله : « أن جوهر فن الواقعية الاشتراكية وهدفها يتجليان في التصوير الامين التاريخي للواقع في تطوره الثوري(١١) » ومن اجل توضيح هذين المفهومين لابد لنا ان نرجع الى الناقد ديمشتز فهو في تحليله لهذا النوع من الواقعية يتوصل الى النتائج الحاسمة التالية : « الواقعية الاشتراكية تتبنى المقولات: ١ ــ انها تعكس الواقع وتعيد خلقه. ٢ ــ تنفد بعناد واصرار كل ما هو مبتذل ومتخلف ومعيق للتقدم الاجتماعي ٣ ــ تصور كل ما هو ثوري وتقدمي وتتبناه وتؤيده بكل حزم(١٢) . »

اما الاسس التي تعتمد عليها الواقعية الاشتراكية فهي : « ١ ــ الادب العالمي ٢ ــ التراث القومي ٣ ــ التراث الاشتراكي(١٣) » وهكذا تتبين لنا بكل وضوح السمات الرئيسة للواقعية الاشتراكية ، في صورتها الاصيلة التي يلخصها غوركي بقوله : « تعلن الواقعية الاشتراكية ان الحياة هي فعل وخلق هدفهما تطوير أثمن القدرات الفردية تطويرا متحررا من كل الاصفاد من اجل انتصار الانسان على قوى الطبيعة(١٤) » وهذا التطوير الابداعي يخلق في مسيرة الابطال النموذجيين الذين لا بد ان ينبثقوا من صميم الشعب ، وتبعا لذلك فهم يعبرون تعبيرا فنيا عن طموحاته وتطلعاته ، على الا يعني ذلك استعلاء غير مبرر لفرديتهم ، سواء اكان ذلك ابتداء من منطلقاتهم ام في عموم فعالياتهم ، لان ذلك يخلق فجوة كبيرة بينهم وبين الواقع الذي يحتضنهم من اجل واقع اسمى واجمل وانبل ، والى ذلك تشير الناقدة كوليكوفا بقولها : ان الانسانية الاشتراكية لا ترفع شأن ابطالها على حساب الشعب ، بل هي تعرض بصدق واقتناع الخصائص الانسانية الاصيلة لكل فرد من الشعب(١٥)» .

ومن الواقعية الاشتراكية لننتقل الى الواقعية النقدية ، فما هي خصائصها ؟ ومصادرها ، واسلوب تعاملها مع الانسان والعالم ؟ وكيف عبرت عن وجهات نظرها هذه ؟ وما هو موقعها من عالمنا الراهن ؟ وهل لها ما يبرر بقاؤها ؟ يمكن تلخيص خصائص الواقعية: ١ ــ تحليل اجتماعي ٢ ــ دراسة الانسان ٣ ــ تصويره في المجتمع(١٦) .

فهي في المدى الاجتماعي تصور طبقات المجتمع وما تفرزه هذه الطبقات من شرور وآثام وموبقات ،

وتقف تجاه كل تلك الامور موقفا نقديا ، والامثلة على هذا الموقف عديدة تتمثل فى كتابات بلزاك ودكنز وثاكري وغوغول وليرمنيتوف الخ في القرن التاسع عشر ، والى هـذا التحليل الاجتماعي يشير لوكاش بقوله : « لابد لكل عمل ادبي كبير من عرض اشخاصه في تضافر شامل لعلاقاتهم بعضهم مع بعض ومع وجودهم الاجتماعي ومع معضلات هذا الوجود(١٧) » ويتحدث لوكاش عـن التناقض الاجتماعي بقوله : « ان اناس الواقع لا يعملون جنبا الى جنب بل مـن اجل بعضهم بعضا فقط وضد بعضهم ايضا . وهذا الكفاح الذي يؤلف اساس وجود وتفتح الفردية الانسانية(١٨) » اما حقيقة المجتمع الراسمالي فيحددها لوكاتش بقوله: « ان المجتمع الراسمالي مقبرة كبيرة للاصالة والعظمة الانسانيتين الصريعتين ، وان الناس في المجتمع الراسمالى هم ، كما قال بلزاك في سخرية مرة اما جباة او غشاشون وبالتالى اما مستثمرون بليدون او اوغاد(١٩) » وطبيعي اننا اعتمدنا القرن التاسع عشر باعتباره منطلق الواقعية النقدية مستثنين القرن العشرين بصفته تتمة ادبية للقرن الماضي. اما الاسس التي تعتمدها الواقعية النقدية فهى على ما ذهبت اليه الناقدة كوليكوفا : « ١ ـ الانسانية التي عبر عنها عهد النهضة تعبيرا حيا رائعا ٢ ـ صدق قيمة الفن واهميته في المعرفة . ٣ ـ المثل العليا النيرة التي حملها أوائل الرومانسيين التقدميين. ٤ ـ شجب آثام المجتمع ٥ ـ نقد كل ما هو بال ومتخلف(٢٠) » اما دراسة الانسان باعتباره كائنا اجتماعيا وفرديا فقد تطرق اليه الناقد رالف فوكس بقوله : « ان كل شخص له تاريخ مزدوج . فهو فى الوقت ذاته نوع ، انسان له تاريخه الاجتماعي . ثم فرد له تاريخه الشخصي. وبالرغم مـن امكان وجود صراع واضح بين الاثنين الا انهما يكونان وحدة ما دام الاول يكيف الثانى نهائيا. الا ان هذا لا يعني وجوب تغلب النوع الاجتماعي فى الفـن على الشخصية الفردية . ففوستاف ودون كيشوت وتوم‌جونز وجوليان سوريل‌ومسيو دوكارلوس كلهم انواع نستطيع دائما ان نرى الفرد مـن خلال مزاياها الاجتماعية ، كما ان آمال هذه الشخصيات وتعطشها وحبها وغيرتها واطماعها تنير بدورها الخلفية الاجتماعية(٢١) ».

وهكذا نأتي الى تصوير الانسان في واقعه الاجتماعى باعتباره سمة بارزة من سمات التطور الاجتماعى ، ونموذجا حيا مـن نماذج هذا التطور لان حياته الفردية والاجتماعية جزء لا يتجزأ من وجوده الكلي ، الذى تعمل المدارس السلبية على التقليل من اهميته لتبريز الجانب الفردي وايلاء هذا الجانب كل خصائص الانفصال والانفرادية، وبعثرة مقومات صيرورة الانسان الشمولية بالاستناد الى فكرة الانفصام والفجيعة . والى هذه الحقيقة يشير لوكاش في معرض تصويره للانسان باعتباره نموذجا ادبيا . « ان الشخصية الادبية لا تصبح هامة ونموذجية الا حين يتسنى للفنان الكشف عـن الارتباطات العديدة بين الملامح الفردية لابطاله والمسائل الموضوعية العامة، والا حين يعيش الشخص الادبى امام اعيننا نفسها اشد قضايا العصر تجريدا وكانها القضايا الفردية الخاصة ، وكأنها مسألة حياة او موت(٢٢) » . ولكي ندرك صورة الانسان في واقعه البرجوازي ادراكا واضحا لا مناص لنا من ان نتملى بعض المقاطع مـن قصيدة بلوك (الجزاء) حيث يقول فيها : « وماذا عـن الانسان ؟ انه عاش محروما من الارادة، لم يكن الانسان هو السيد بل الالات والمدن ! لقد حطمت « الحيلة » روحه بلا دم ولا الم ، كما لم يحدث ذلك مـن قبل . ان مـن بيده السلطة على الدمى المتحركة فى كل ارجاء العالم ، عرف ماذا كان يفعل عندما نشر ضباب التأويلات الانسانية ، هناك فى الضباب الرصاص والرطوبة المتبلدة ، ذبل الجسد واضمحلت الروح ، حتى بدأ ملاك الصراع المقدس وكأنه قد فارق وجودنا » هكذا تحدث بلوك عـن القرن التاسع عشر ، وحديثه عـن القرن العشرين لا يقل ايلاما حيث يقول : « .. ان الزئير الذى لا ينقطع مـن الالات ، الذى ينزل الدمار ليلا ونهارا ، المعرفة المخيفة ، معرفة الزيف التى تسم افكارنا التافهة وجميع معتقداتنا السابقة .. والقرف من حياتنا هذه ومع ذلك لا نزال نحب الحياة نفسها بجنون(٢٣) » مثل هذا الانسان الذي يصفه بلوك ، يتخذ سمات مختلفة، في ادب آخر يجرى في مجار متنوعه مختلفة شكلا الا انها متفقة هدفا ، ومـن هذه المجارى العبثية والوجودية والسريالية والتعبيرية الخ ، واذ كنا لم نضع هذه المجارى فى اماكنها التاريخية ، فسبب ذلك الرغبة فى الالتفات الى الاهمية النسبية لكل مـن هذه المذاهب . اما الاتفاق فى الهدف فيتجلى في عزل الانسان عزلا تاما عـن وجوده الاجتماعي والتوكيد على كينونته الثابتة تاريخيا ، ووضعه وضع النقيض تجاه المجتمع ، والاصرار على تبريز كيانه الميتافيزيقى . يقول الناقد ي . بوريف بصدد العبثية : « الحياة عبث . ليس ثمة مستقبل . وانما مجرد استمرار للحاضر . ليس ثمة تطور مطلقا . حتى ان اهداف التطور الاجتماعي لا معنى لها . لقد انهارت الازمان وتوقفت واصبح النشاط الانساني وطموحاته موضع سخرية وهزء (٢٤) » . والى هذه الحقيقة يشير فستين بقوله : « ان عالم العبث الذي خلقه كتاب مسرح اللامعقول ، ليس انعكاسا للواقع بقوانينه ومنطقه الداخلي ، باحداثه وظواهره(٢٥) »

ويستطرد فستين قائلا : « في مركز عالم الخواء

الذي خلقوه ، يضعون شخوصا سلبية مرتبكة ، غريبة عن الحياة التي تحيط بهم(٢٦) .

ومع ان كتاب اللامعقول (العبث) يحاولون ان يتعلقوا بالواقعية من اجل عرض الواقع بالشكل الذي يريدونه مقلوبا راسا على عقب ، مشوها كما لم يشوه من قبل ، دميما بصورة لا تصدق ، فان هذا الواقع يصدم هوءلاء لانه ليس الواقع الذي يعرضونه اما واقعهم فهو مجموعة خيالاتهم ووساوسهم وهواجسهم ، يصورونها بقسمات قاتمة اشد ما تكون القتامة ، ولذلك قارن احد نقادهم واقعهم والواقع المشخص فقال : « ان هذه الواقعية (يقصد الواقعية العبثية) تعيش في لا وجود ساكن ، في عدم القدرة على ربط الحاضر التاريخي بالمستقبل التاريخي انها غير قادرة حتى على التحسس بالمستقبل فضلا عن رؤيته او استيعابه ، انها واقعية السلبية للهدف ! ، وبعد هذا التقييم الحدي الحاسم يقارن الناقد بين هذه الواقعية وبين الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية فيقول : « ان هذه الواقعية ، على الضد من الواقعية الاشتراكية والنقدية هي واقعية اللامعقول والتخبط والذاتية المقفلة التي ترى في محتوى الوعي الذاتي الحقيقة الوحيدة لا غيرها(٢٧) » .

وطبيعي ان تنتفي كل الاهداف والمعاني في مثل هذا النوع من الفن ، ولذلك يتحول هذا الفن الى صوفية مغلقة ، تتملى دخيلة الذات بشوق وانبهار وتنكمش عليها خوفا من عواصف العالم الخارجي الرصاصي ، الذي تتسمر امامه في خشية ورعب واستكانة ، ولهذا السبب بالذات تنفصم الذات عن الذوات الانسانية الاخرى ، فتنحبس في قمقمها لا تستطيع مفارقته مهما كانت الظروف الداخلية عصيبة تدعو الى الرثاء والاشمئزاز والتقزز. وفي هذا الصدد يتحدث الناقد الامريكي توماس مونرو :

« ان هؤلاء (يعني كتاب العبث والمدارس المحدثة) قد فقدوا اعصابهم » ومع ذلك فهو يعد المدارس المحدثة « حركة رومانسية ثورية بعيدا عن قوانين الاضطهاد والسلطة المركزية . . ان هذا الامر قد يفتح الطريق الى اكتشافات جديدة . وانواع جديدة من التجربة الجمالية »(٢٨) اما التشاؤم الذي يواكب العبث وهذه المدارس فيلله مونرو على الشكل الاتي : « ان التشاؤم (باعتباره شعورا مأساويا بالحياة) فهو الى حد ما احتجاج ابدى ضد المثبطات المحتومة وخيبة الامل المتكررة في حياة حيوانات هذا الكوكب ، حيث مثل الانسان وطموحاته تتجاوز قدرته على تحقيقها تحت ظل اى نظام اجتماعي(٢٩) » اما آراء اصحاب هذه المدارس فيلخصها الناقد ميخائيل اوفسيا نيكون بقوله : « يقول هؤلاء ان الفن الحديث هو تعبير عن الانشقاق ، عن استقلال الفرد ، وتوكيد على حق خلق الواقع بدلا من محاكاته . وتحت هذه الظروف لا موجب لان نجعل الجمال مقياسا لصلتنا بالواقع الخارجي .(٣٠) » .

وتبعا لكل ذلك يأخذ العصيان والتمرد والعزلة الذاتية بالتسرب الى دخيلة الفنان او الاديب ، وبذلك يصبح اداة طيعة لكل هذه الهواجس ، ظانا في نفسه القدرة على التفوق على مجتمعه بتجاوزه لكل معطياته ، وبالتالي يجد نفسه منعزلا عن كل تيارات عصره ، مفرغا في ذاته كل همومه ومشكلاته ، فيتمزق وعيه تمزقا مأساويا سوداويا . والى هذه المعاناة يشير لوكاتش بقوله : « ليس المهم معاناة المرء الذاتية ، مهما كانت صادقة ، بانه يستشعر نفسه كطليعي ، ويطمح للسير في مقدمة تطور الفن ، ولا الابتكار السباق لتجديدات تكنيكية مذهلة ، بل المهم هو المضمون الانساني والاجتماعي للنزعة الطليعية ورحابة وعمق وصدق قفزة المرء في المستقبل(٣١) وهكذا نرى ضآلة الاحتجاج الفردى وزهادة قيمة الجمالية ، لا لان الاحتجاج بحد ذاته ظاهرة قميئة بل هو كذلك اذا انعزل عن الظاهرة الكبيرة ، واعنى بها الاحتجاج الاجتماعي ضد كل ظلم واستغلال واستعباد واذلال ، وعندئذ تصبح الظاهرة الصغيرة بقوتها الفنية قوة اجتماعية مغيرة ، وبذلك يعود الى نبعه الاصيل ، نبع المجتمع ، يصدر منه ويتفاعل به ليكون رافدا انسانيا حيا ، يعمل على اغناء الفكر وتطوير المجتمع ، ونقله من صعيد متخلف الى صعيد متقدم ، في عملية التحول الكبير الذي يشهده العصر الراهن بكل آلامه ومصاعبه وبكل طموحاته وتطلعاته وآفاقه .

اما الوجودية فانها تعنى بالانسان المطلق انطلاقا من وجوده على اعتبار هذا الوجود سابقا لماهيته ، وتهتم بحريته على اساس ان هذه الحرية تتضمن الاختيار بين موقف وعدة مواقف او بين موقف وموقف يقابله ، وهذا الاختيار يتحقق بوعى الانسان التام بوضعه اللا شرعى فى كون عديم المعنى ، ولذلك فان الانسان في الوجودية ، كائن حاضر ، وجد اعتباطا، بغير سبب مبرر ، ولا تسلسل تاريخي ، وجد بالمصادفة ليقابل كونا اعمى ، ومن ثم فهو — في ماهيته ومجموعة افعاله وتصرفاته — « نفى لذاته — تلك الذات تجد نفسها فى هذا النفي متمثلة في شكل معين للوجود او طريقة من الوجود . . اما الوجود بحد ذاته فليس ذى جدوى — لان الواقع الانساني هو لا شيئية قبل كل شيء(٣٢) » وبالتالي فان المعرفة نفسها لا وجود لها الا في الحدس ويعني سارتر بذلك حضور الموضوع برمته الى الوعي مباشرة(٣٣) ، وعلى ذلك « فان هذه الفلسفة تقطع صلات الانسان بالمجتمع وتحرره من المسئولية الاجتماعية ، ومن هنا فهى اكثر الفلسفات البرجوازية خطرا لاغراقها فى الانفرادية . ذلك ان مفهومها لا انسانى وتشاؤمي في الوقت نفسه(٣٤) » اما « العالم الذي يحيط بالانسان والذي يصوره الفنانون الوجوديون، فهو خلو من قوانين التطور الاجتماعية التاريخية . انه

عالم ساكن لا يستطيع اى كان ان يغيره . فيه الانسان مسلوب القوة ، لا يفهم الواقع الذى يحيط به ، وهو غير قادر على التأثير فيه(٣٥) ولما كان اليأس هو محور الوجودية الذي ابتدعته كيركفارد بدواعي بروتستانتية فان تحليل هذا اليأس ضرورة حتمية لفهم الوجودية على حقيقتها ، يقول لوكاتش فى هذا الشأن : « ان فلسفته يعني كيركفارد) الوجودية على اساس اليأس المطلق من الذاتية المتطرفة المتقشفة تجد تبريرها بالاستغراق فى هذا اليأس استغراقا مرضيا .

فلسفة تدعى الكشف عن المثل العليا التاريخية مقابل الفرد الموجود على شكل متفرد ، لتبرهن على ان هذه المثل نتاج فكري باطل »(٣٦) .

وهكذا في عالم يصبح فيه الفرد كائنا غريبا ، تنسحب فيه الغربة على الفن نفسه ، فيغدو هو بالذات غريبا ايضا ، ويعود السبب الرئيس فى وجود هذا النوع من الاغتراب الذي توءكده الوجودية بكل وسائلها واساليبها ، الى الانسان الكلي المتمثل في المجتمع الذي ينسلخ عن هذا المجتمع ليتحول الى كائن نقيض له ، ومن منطلق هذا التناقض تنبثق الفجيعة ، اى الانفصام المأساوي الحاد بين الوجود الاجتماعي والوجود الفردي ، وفي هوة هذه الفجيعة يجد الانسان نفسه لقيطا ، في كينونة فردية ، مأساته ذات اعماق وافاق لا تحد ولا ترصد الا في زاوية ذاته الضيقة ، التي تطبق على كل فعالياته فتشلها ، وتعمق شعورها الاناني بالوحدة المطلقة ، بحيث تتحول هذه الوحدة الى وحشة تامة تستهلك نفسها فى تأملها الباطني الذي يجرفها معه الى قاع الذات .

اما السريالية فمن اجل ان نستوعب ملامحها الرئيسة لابد لنا ان نطلع على وجهات النظر المتعارضة فيها لكي تكون دراستنا موضوعية جهد المستطاع . يقول المعجم الفلسفي فى تعريف السريالية : « انها اتجاه فى الفن نشأ فى فرنسا عند بواكير العشرينات .

وهي تعبير متميز عن ازمة المجتمع الرأسمالى وتكمن جذورها الفلسفية فى نظريات فرويد الذاتية التى تعد الفن وظيفة ونتاجا للجنس ، وتبعا للسريالية فان مضمون الفن ينحصر فى « النوازع الجنسية » وغرائز الخوف من الموت ومن الحياة ايضا . ان التناقضات التى تمزق المجتمع الراسمالى ، ومشاعر الخوف والضعف فى وجه العالم الحقيقى التى تفرزها هذه التناقضات دفعت ببعض الفنانين الى تجسيدها فى صور تبعث على القرف حيال الحقيقة والحياة نفسها . ومن هنا كان توكيد الفن السريالى على تصوير الكوابيس والهلوسات والحالات الباثولوجية (المرضية) والتشاؤم المسلوب الامل(٣٧) » . وتوكيدا للذاتية المطلقة يقول بريتون : « ان الذاتية اللفظية والتصويرية تمثل فقط الحد الذي يجب ان يتجه نحوه الشاعر او الفنان(٣٨) » وفي صدد الفعاليات الفنية والادبية التى تركز عليها السريالية وتنطلق منها يذكر (دليل الادب) : « انها (يقصد السريالية) حركة في الفن والادب تؤكد أن التعبير عن الخيال لا يتحقق الا فى الاحلام ويظهر الى الوجود بغير ضابط واع(٣٩) » . واذن فان المنطلق العام لكل عمل فنى يصدر من الذات اللاواعية ، من اللاشعور ، متأثر بكل النوازع الجنسية او ببعضها ، ومن ثم فان العملية الابداعية هي انفتاح لباب اللاشعور على مصراعيه،لتهب من رصيد هذا اللاشعور
اللاشعور على مصراعيه ، لتهب من رصيد هذا اللاشعور كل المتراكمات النفسية والحشود المترسبة فى الذات المكبوتة ، تنفسيا عن الضغوط المستمرة على مثل تلك الذات وتفريجا عن ازمتها الداخلية ، بغض النظر عن كل الظروف والاحوال الخارجية التي تحيط بدخيلة الانسان ، والى هذه هذه الحقيقة اشار لوكاتش بقوله : « ان الحياة الداخلية للانسان بسماتها الاساسية وصراعاتها الاساسية ، لا يمكن ان تصور بصدق الا من خلال علاقاتها العضوية مع العوامل الاجتماعية والتاريخية . والاتجاه السيكولوجي بانفصاله عن هذه العوامل .. لا يقل تجريدا عن اتجاه زولا وهو يشوه ويقفز تصوير الشخصية الانسانية المتكاملة بدرجة لا تقل عما فعلته النزعة البيولوجية عند المدرسة الطبيعية التى تعارضها(٤٠) .» اما النواة الاساسية للادعاء السريالي فيسلط هربرت ريد عليها الاضواء بقوله : « اننا ندعى باستعمال مصطلحات دياليكتيكية وجود حالة مستمرة من التعاكس والتفاعل بين عالم من الحقائق الموضوعية ـ هو العالم الاجتماعى الحسى القائم على كيان اقتصادى حيوى ـ وعالم من الاوهام الذاتية . وتخلق هذه المعارضة حالة اضطراب وعدم توازن روحي . **وحل هذه الامور من عمل الفنان** . يزيل هذه المعارضة بخلق تركيب معين ، عمل فني يجمع عناصر من كلّ من هذين العالمين ويهمل بعضها . وهذا من شأنه ان يمنحنا تجربة جديدة من حيث النوع ـ تجربة نستطيع ان نتعمق فيها باطمئنان كامل(٤١)» الا ان ماهية (التركيب) الفنى (المعين) تظل غير واضحة لان السرياليين ينكرون العقل والعاطفة معا كما يوءكد ريد نفسه . وهنا لا بد لنا ان نعود الى (معين) اللاشعور مرة اخرى للبحث عن مخرج لازمة الانسان المعاصر .

ومن ثم نستمر فى الدوران في الدوامة نفسها ، على حين نحسب انفسنا خارجين منها متعافين سالمين وهكذا تبقى الازمة في ملازمتنا ، شديدة ، قوية ، عاصفة ، ونبقى نحن متشبثين بالخيالات والاوهام ، دون ان نجد لنا مخرجا حقيقيا .

ثم نأتي اخيرا الى التعبيرية فلنتفحصها لنخلص الى قيمها الفنية والادبية . ولدت هذه الحركة في اوائل هذا القرن وامتازت بالتوكيد على الذات توكيدا خاصا معتبرة الوجود الخارجي تشويها لا خلاص منه الابااللجوء الى دخيلة انفسنا والانطواء عليها ، ذلك ان التجربة الداخلية هي التجربة الوحيدة السليمة من اشكالات العالم المرعبة ، ولذلك فالفن نفسه لا يحقق وجوده الا من خلال موضعة التجربة الذاتية ، اي تجسيد هذه التجربة بشكل من الاشكال ، بعيدا عن التأثرات الخارجية ، والقوانين الموضوعية التى تقرر مصير العالم والمجتمع معا ، وهذا التنكر لتلك القوانين يوضحه احد قادة هذه الحركة بقوله : « يجب ان ننسى كل القوانين ..

ان روحنا وحدها هي الانعكاس الحقيقي للعالم(٤٢) . » اما حقائق الحياة فيرفضها التعبيري رفضا تاما معتبرا الحقيقة التي يخلقها الحقيقة الوحيدة، والى ذلك يشير الكاتب الالماني ايدشمد بقوله : « التعبيرى يؤمن فقط بالحقيقة التي يخلقها بنفسه ، بغض النظر عن اية حقيقة اخرى من حقائق الحياة(٤٣) » ومن ثم لابد من « الاعتراف باولوية الشكل على المضمون ، والعامل الشخصي على العامل الاجتماعي ، واللاعقلي على المنطقى »(٤٤) والاعتماد الكلي على المنطلقات الذاتية ، وجعلها هى الحافز الحاسم فى كل الفعاليات الفنية والادبية ، وادراك العالم ادراكا ذاتيا ، ووضع التصورات والاوهام والكوابيس الباطنية موضع الانعكاس الفعلي للعالم الخارجي .

وعلى ذلك وبموجب هذا الاتجاه الانفرادي المنغلق، يمكن ان نرى العالم بعيون التعبيريين عالما مشوشا مرتبكا ، متضخما او متقزما ، مسطحا او متعرجا ، ليس هو كما هو في الواقع ، بل هو كما يتصوره التعبيرى ، على وفق الاهواء والنوازع التى تتقاذفه وتستبد به ، دون ان يكون للعقل فى كل ذلك اثر يذكر . لان العقل بما فيه من اعمال فكر وتمحيص ومقارنة واستنتاج - مفسدة للفن ومضيعة للوقت .

ذلك ان الفن الاصيل هو تجسيد حي للعواطف وحدها لا ينازعها فيها منازع ، وهذا التجسيد كلما كان بعيدا عن عوامل الاتزان كان اقرب الى الاصالة والتعبير الصحيح عن الذات . والى هذا يشير دليل الادب : « لقد امتازت (التعبيرية) باجواء غير حقيقية ، فالفعل (يقصد الفعل المسرحى) فيها فعل كابوس ، مشوه ، ومبالغ التبسيط ، مع توكيد على الذاتية ، واعداد مضاد للواقع(٤٥) » وهذه كلها سمات ظاهرة سلبية لابد من تحديدها . ان هذه الظاهرة هي ولا شك رد فعل مباشر او غير مباشر لميكانيكية العالم وتوسعه وتزايد سكانه ، بصورة مرعبة ، والتهديم المستمر لقيمة الفن في التعبير عن مشاعر الانسان الطبيعية السرية(٤٦) ، ولكن رد الفعل هذا كان قويا قوة الفعل نفسه عنيفا عنف الحضارة الالية التى يعيشها الانسان ، ولهذا السبب بالذات لجأ الفنان باعتباره انسانا عاطفيا حساسا الى ملاذ يقيه الذوبان فى بودقة العالم المخيفة ، ولم يكن هذا الملاذ غير ذاته ، يتعكز عليها ، يتقوقع بها ، ينضم اليها ، خوفا من الضياع والتلاشي . ومع ذلك ، فان هذه الخيالات الوهمية ، لم تستطع ان تقيه مما كان يحسب له الف حساب . ذلك ان الذاتية الضيقة لم يكن فى استطاعتها استيعاب الفن بكل اصالته وقوته وجراته ، لقد كانت مثل تلك الذاتية فرارا وهزيمة من واقع يجب ان يواجه بجراة وشجاعة ، من اجل تغييره وخلق واقع لائق بكرامة الانسان ، ولذلك سرعان ما تلاشت التعبيرية كاختها الانطباعية ، لتعود الواقعية بكل صنوفها الحية الى صدارة الادب ، بعد ان حاولت الطبيعية تشويهها والنيل منها ، بغير طائل ، كما فعلت ذلك كل المدارس الادبية والفنية التى اعقبت الطبيعية وبغير جدوى ايضا . ذلك ان الواقعية هي ادب عصرنا وفنه ، لانها التعبير الامين عن انسانية الانسان وتحديه لكل تشويه له وللعالم معا .

---

١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ : - معنى الادب المعاصر - جورج لوكاتش
٥ - اما واما - سورين كبر كجارد
٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢ - الفن والمجتمع : مجموعة نقاد
١٣ - مشاكل الجماليات الحديثة : مجموعة نقاد
١٤ ، ١٥ - الفن والمجتمع
١٧ ، ١٨ ، ١٩ - في الواقعية الاوربية - لوكاتش
٢٠ - الفن والمجتمع
٢١ - النقد - اسس النقد الادبي الحديث - ترجمة هيفاء هاشم .
٢٢ - دراسات في الواقعية الاوربية
٢٣ - في الادب والفن الوتشارسكي
٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ - الفن والمجتمع
٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ - مشاكل الجماليات الحديثة
٣١ - دراسات في الواقعية الاوربية
٣٢ ، ٣٣ - الادب باعتباره فلسفة : ايفريت نايت
٣٤ ، ٣٥ - الفن والمجتمع
٣٦ - جورج لوكاتش : - هنري ارفون : ترجمة د . عادل العوا
٣٧ - المعجم الفلسفي : روزنتال ويودين
٣٨ - النقد : اسس النقد الادبي الحديث - ترجمة هيفاء هاشم
٣٩ - دليل الادب : ثرال وجماعته
٤٠ - دراسات في الواقعية الاوربية
٤١ - النقد : اسس النقد الادبي الحديث
٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ : - المعجم الفلسفي
٤٥ - دليل الادب
٤٦ - المصدر السابق .

مصر
الكتاب العربي
العدد رقم 5
10 أكتوبر 1964



تأليف: الدكتور احسان عباس

دار المعارف، ٣٣١ ص ١٧ × ٢٤ سم.

طلع الدكتور احسان عباس على المكتبه العربية بكتاب عن العرب فى صقلية ، وقد أحببت أن اعرض اولا لملخص واف لما ورد فى هذا الكتاب :

فقد قسم هذه الدراسة الى ثلاثة كتب خصص الكتاب الأول للحديث عن صقلية فى العصر الاسلامى وخصص الفصل الأول منه للحياة السياسية فأشار الى لمحة عن صقلية فى العصر البيزنطى فتحدث عن بازاريوس قائد جستنيان واستيلائه على صقلية من يد القوط سنة ٥٣٥ ميلادية وما لقيه البيزنطيون من ترحيب أهل البلاد . ومن الغريب أن صقلية فى ظل السيادة البيزنطية قد تردت فيما تردت فيه أغلب البلاد التى خضعت لحكمهم من مضاعفة الضرائب وضعف مستوى الجباية واشتغال الجند بغير الجندية واستبداد الكنيسة والى استنزاف خيرات البلاد وامتلائها بجموع العبيد فكانت « صقلية البيزنطية قد فقدت شخصيتها . ومقوماتها العمرانية واختنق فيها كل شعور بالرفعة الانسانية » .

ثم عرض للفتح الاسلامى للجزيرة وبداية اهتمام المسلمين بها فى سنة ١٢٢ هـ الى أن وضحت الرغبة فى الفتح الحقيقى من عهد زيادة الله الأغلبى الذى تخلص من الهدنة التى كانت معقودة بين صقلية والقيروان وقاد أسد ابن الفرات حملات الغزو وأقلع الأسطول من مدينة سوسة فى ربيع الأول سنة ٢١٢ هـ فى نحو مائة سفينة واشترك فى الجيش أشراف العرب والبربر والأندلسيين ، واستولى على مازر وبلرم التى مكنتهم من الاعتماد على مدد دائم من أفريقية وخاضوا معارك عنيفة فى قصريانة ومسينا التى فتحت أمامهم الطريق الى جنوب ايطاليا وتوج النصر بأخذ قصريانة عام ٢٤٠ هـ . وفى سنة ٢٦٠ هـ حاصر المسلمون سرقوسة معقل المقاومة البيزنطية وسقطت فى أيديهم ثم تتابعت حملات الغزو حتى عهد ابراهيم بن الأغلب الذى فتح طبرمين سنة ٢٨٩ ، بل استمرت محاولات استكمال الفتح بعد زوال الأغالبة فقد اضطر أحد الولاة الكلبيين على الجزيرة أن يعاود فتح مدينة طبرمين سنة ٣٥١ هـ .

ثم أشار المؤلف الى فترة الانتقال من يد الأغالبة الى بنى أبى الحسين الكلبى وما منيت به الجزيرة من فتن بسبب زوال دولة الأغالبة وقيام الفاطميين ، استمرت من عام ٣٠٠ الى عام ٣٢٧ هـ ، وهى تمثل ذلك الصراع العنيف بين العباسيين والفاطميين . واعاد عبيد الله المهدى فتح الجزيرة واخضاعها للنفوذ الفاطمى وثار أحمد بن قرهب احد الولاة الفاطميين وأعلن الدعوة لبنى العباس وعمت الثورات الجزيرة

كلهـا ، وكان الفاطميون لا يكفون عن التدخـل لاقرار الأمن فى البلاد .

ثم أشار الى تكوين الامارة الصقلية فى دائرة النفوذ الفـاطمى تحت حـكم بنى ابى الحسين الكلبيين ومؤسـسـها الحسن بن على بن أبى الحسين الكلبى من أخلص أعوان الفاطميين الذى اقر الأمن ، وتعاقب على حكم صقلية عشرة ولاة من الـكلبيين فى مـدى خمسـة وتسعين سنة شهدت ابانها تقدما فى الحياة العمرانية وفى العلوم والآداب وجهادا مستمرا فى جنوب ايطاليا وفى مقاومـة أطمـاع الروم فى الجزيرة . واخلدت صقلية الى الهدوء وجنت من ذلك شهى الثمار . وبلغت الجزيرة أوج الاسـتقرار فى عهد الأمير الكلبى أبى الفتح يوسف الملقب بثقـة الدولة (٣٧٩ هـ - ٣٨٥ هـ) .

ثم عادت الجزيرة الى أتون الانقسـام مرة اخرى فى عهد أمراء الطوائف وادى هذا الانقسام الى خضوعها للنرمان عام ٤٤٤ هـ وضـاعت السيادة الاسلامية على الجزيرة فى الوقت الذى لقيت فيـه القيروان مصيرها السيىء على أيدى العرب الهلالية .

وختم عرضه للحياة السياسية بالحديث عن الحكومة الاسلامية فى صقلية والى دور الوالى فى هذه الحكومة والى اتخاذه مجلسا استشاريا من حوله وقيامه على أمر الجهاد وكانت مدينة بلرم دار الامارة فيهـا قصر الأمـير حيث المال والسـلاح والكساء والى اسـتعانة بعض الولاة بحرس غريب عن الجزيرة والى ما كان من ارتباط صقلية بمصر بعد رحيل المعز اليها حيث كان الوالى يدين بنوع من التبعيـة القاهرة ، وكان الخليفة الفاطمى يتدخل فى الشئون الداخليـة وكانت صقلية الى عهد متاخر ملكا لسلطان مصر على حد تعبير ناصر خسرو . كما تحدث عن اهميته الى القاضى . وقضاة صقلية وسيرتهم وزهـدهم وتحدث عن دواوين الحكومة واهمية ديوان الخمس .

وأفرد الفصـل الثـانى لدراسـة الحيـاة الاجتماعية .

فأشار الى السكان الأصليين الذين لم يدخلوا فى الاسـلام واتخـذوا وضع أهل الذمة وكانوا مستقلين فى الفترة الأولى من الحـكم الأغلبى فى تدبير أمورهم وتحصنهم وراء الأسوار ، وانتهى اسـتقلال أكثرهم فى عهد ابراهيم بن الأغلب ، ودفعت المدن الجزية ، وانفصمت صلتها ببيزنطة ، وتناقص عدد الأغريق والطليان . وكان بعض أهل الذمة فى فترة اختلاف المسلمين ينقضون العهود والمواثيق ، ويحضون على الثورة ، ويعود المسلمون الى أخضاعهم مع مزيد من الأعباء . وقد ترك الفتح أثرا كبيرا فى جماعات العبيد الذين أصبحوا طبقة كبيرة فى المجتمع الاسلامى ، كما زاد عددهم بكثرة الأسر والسبى ، وكان تسربهم الى صفوف الجيش مـدعاة للمزيـد من الفتن والثـورات . ووفدت أجناس كثيرة الى صقلية مع الفتح وبعده ، منهم البربر من كتامة ولو ان الذين سكنوا النواحى الشـمالية ، وكانت عاصمتهم جوجنت ، ومنهم العرب المدنانية والقحطانيون وهم كثرة العرب ، ومنهم همـدانيون وكلبيون ، ووفـد بعض أهل خراسان ، وكذلك وفد اليهود والصقالبة .

وقد عرض للانظمة المالية والتفاوت فى الثروة ، واشار الى تطبيق الضرائب الاسلامية ، وان كانت صـقلية قد تفردت بلون خاص ، منهـا مثلا المستغلات واللطف ومال البحر والقبالة . وكانت مغالاة الولاة فى الجباية من أهم أسباب الثورات وقضى نظام الارث الاسلامى على الاقطاعات الكبيرة كما حفلت البيئة بالتفـاوت البينى فى الثروة بين الطبقات . وقـد لاحظ ابن حوقل مظـاهر الفقر الشامل وقلة المـال فى أيدى الناس ورخصا فى الحاجات وقلة فى النفقات مع وفرة وارد الجزيرة ورخص أسـعارها . ورات الجزيرة فى ظل الحكم الاسلامى مظاهر كثيرة النهضة الزراعية والصناعية وحاصلاتها من القمح والزيت والكروم والفاكهة ولا يذكر الادريسى بلدا الا ويقترن ذكره بالبساتين والمنازه والمياه والمزارع الطيبة ، وشمل الرخاء الصناعة أيضـا ، الصناعات المعدنية وصناعة النسيج التى اشتهرت بها صقلية ، وكانت تصدر الى مصر ، واستدعت النهضـة الصناعية تعدد الحرف فى أيدى الناس .

وأشار الى موضوع الدين والأخلاق ، وفطن الى تحيز ابن حوقل وهجائه أهل صقلية ، وانتهى الى أن الأساس الذى بنى عليه ابن حوقل قلة المروءة والبلادة فى الصقليين فاسد ، وان كان يؤخذ على أهل صقلية اذ ذاك كرههم للغريب على وجه العموم . وتدل صور ابن حوقل على مجتمع صقلى منحل ، ضعفت فيه الروابط الخلقية الى حد غير قليل ، وتعارضت مقاييسه مع قواعد الدين الاسلامى أحيانا .

أما الفصل الثالث فقد أفرد للحياة العقلية ، وقد اولى المؤلف الصلات الثقافية عناية خاصة ، فتحدث عن الصلات العلمية الوثيقة بين صقلية والقيروان أو بين صقلية والقاهرة . وان كانت قد نشأت مدرسة صقلية خاصة فى بلرم ، أعلنت عن وجودها الثقافى والعقلى ، وبدأت صقلية تتطلع بكيان خاص مستقل . وقد فاقت صقلية جميع البلاد الاسلامية فى كثرة المساجد والمدارس لرسوخ المسيحية فيها عند الفتح ، والاكثار من المساجد خير ما يقنع الجماعة الاسلامية بانتصارها على كل موروث صقلى وتثبيت الصبغة الاسلامية فى البلاد . وكانت بلرم الحاضرة الثقافية أكثر البلاد امتلاء بالمساجد والمدارس ، وقد كثر المعلمون حتى كان منهم فى بلرم مالا يقل عن ثلاثمائة ، وهذا كان يشير الى نشاط تعليمى واسع ، وحرفة التعليم لم تكن تدر خيرا كثيرا على أصحابها .

وكانت الكتب التى يتداولها الطلبة والأساتذة مما يرد على الجزيرة من بلاد المشرق والأندلس والقيروان مثل اليتيمة للثعالبى أو المدونة لسحنون أو دواوين الشعر أو كليلة ودمنة أو كتب أبو حيان التوحيدى .

وتأثرت صقلية من باب الفقه والحديث والقراءات بما عرفته أفريقية منها ، فمن أفريقية انتشر مذهب مالك ، ومنها كان القضاة ، وتكونت لصقلية مدرسة فقهية من أبنائها فى أواخر القرن الرابع الهجرى ، برز منهم عبد الحق الفقيه ، وعن طريقه امتد أثر صقلية الى الخارج . وقد غلب اللحن على أهل صقلية ، وكان قوام الكلام فى الحياة اليومية ، حتى لقد انفردت صقلية بلهجة ميزتها عن المشرق والمغرب والأندلس . وظل هذا اللحن ينمو حتى ظهر من الشعر فى العصر النرماندى ، ومع ذلك فقد برزت فى ميدان اللغة واشتهر فيها علماء امتدت شهرتهم الى غير بلدهم ، كما اجتذبت فريقا من مشاهير اللغويين . وكانت نهضتها اللغوية تعاصر نشاطها فى الفقه ، وكانت بها مدرسة واضحة المعالم ، وشيخ هذه المدرسة هو محمد بن عامر بن الحسينى الذى أقام بمازر .

وتأثرت صقلية بتيار الزهد والتصوف فقد أصبحت رباطا كبيرا ، فريق من أهلها وهب نفسه للدفاع ، وآخر قنع بالانفراد والانقطاع عن الدنيا ، وأقاموا التصوف على الحياة الواقعية وعلى السلامة الفقهية المذهبية ، وكان تصوف أهلها ثورة نفسية على سوء الحال ومحاولة لاصلاح الباطل فى الفرد لاصلاح الجماعة . وألم الصقليون بشىء من الثقافة الفلسفية ، وقد عرفوا فى وقت متأخر كتب أبى حيان التوحيدى فى التصوف والفلسفة ، وشاع الطب فى أيام الكلبيين وأواخر العصر الاسلامى .

وأفرد المؤلف الكتاب الثانى من بحثه للحديث عن صقلية فى العصر النرمندى ، فأشار الى الانقسامات التى سادت الجزيرة والى التناحر بين أمرائها والى استنجاد أحدهم بالنرمان فطمعوا فى الجزيرة ، واستولوا على مسينه عام ١٠١٦ ميلادية . واستصرخ بعض المسلمين بالزيريين فى تونس ، فلم يتوقف هذا التدخل ، ووقعت الكارثة واستولى النرمان على بلرم ، ثم سلمت مازر ثم سرقوسة عام ١٠٨٦ وجوجنت وتوطد النفوذ النرمندى عام ١٠٩١ ميلادية .

وفى الفصل الثانى تحدث عن الحياة الاجتماعية للجماعة الاسلامية فى ظل النفوذ النرمندى ، فحلل الأسباب التى كمنت من وراء تسامح النرمان مع مسلمى صقلية ، فقد كانوا أقلية ضئيلة ، ولم تكن

لهم حضارة يبسطونها على هذا العالم الذى كان يمد ما حوله بالحضارة . على أن أهم العوامل التى أحدثت انقلابا فى حياة الأجناس فى صقلية ، فهو تطبيق الاقطاع ، كما كان الحال عليه فى أوربا وتثبيته بالقوانين والتشريعات . فقضى على حرية المالك الصغير ، وانقسم الناس الى طبقات متدرجة أعلاها الملك وأدناها رقيق الأرض ، وبين الطبقتين أمراء ودوقات لهم الاقطاعات الشاسعة ولهم الامتيازات فى المحاكم وفى القضايا المدنية . والمسلمون عامة فى العصر النرمندى كانوا اما أهل مدن يتمتعون بشىء من الحرية لا يحق لهم التوسع فى ممتلكاتهم ، واما فلاحين فقدوا كل حرية وأصبحوا رقيق أرض أو عبيدا ، واما جندا فى الجيش والأسطول .

وسن الأمير النرمندى رجار القانون دون تحيز ، وترك لكل شعب مجاله ، على الا يتعارض فى عرفه وعاداته مع القوانين الموضوعة ، ومن المحتمل أن يكون المسلمون قد اشتركوا فى بعض السلطات البلدية . وامتدت الصبغة الاسلامية عامة أيام النرمان الى كثير من نواحى الحياة ووضحت هذه الصبغة فى حياة البلاط نفسه ، وكذلك فى الاتعاب ، واتخذت الدولة ثلاثة أنواع من الدواوين الاسلامية ، وهى : ديوان المظالم وديوان الطرز وديوان التحقيق المعمور .

وبعد أن استقر الأمر لرجار جرى على سياسة تقريب المسلمين ونشر سيرة العدل وأقرهم على دينهم . وكان المسلمون يؤيدون الملك ويحبونه حتى يضمنوا لأنفسهم تقدما فى دولته وليحميهم من الأجناس الأخرى ، واذا كان المسلمون أقلية فى بلد تخافتوا فى أداء العبادة ، وكانوا رغم ذلك غرباء عن اخوانهم المسلمين فى الأقطار الأخرى وتحت ذمة غيرهم يؤدون الجزية ولا أمن لهم فى اموالهم ولا فى حريتهم ولا فى أبنائهم .

وفى الفصل الثالث عالج الحياة العقلية فى ذلك العصر ، فأشار الى تضاؤل المسجد كمدرسة فقهية لغوية ادبية والى انهزام الدراسات الدينية أمام الدراسات العلمية الأخرى . وقامت الحياة العلمية فى ذلك العصر على المشاركة فى غير لغة واحدة . وكانت تقوم بتوجيه من الملك نفسه ، واستوردت صقلية الكتب كما كانت تفعل ، ونعمت البلاد بنهضة علمية بسبب تشجيع الملوك ، وازدهرت حركة الترجمة الى اللغة اللاتينية من العربية واليونانية . ولم يكن نصيب العلماء المسلمين فى الحركة العلمية قليلا فقد ظهر الشريف الأدريسى ، وعاش فى بلرم فى أيام غليالم الأول ، ومما عزز الحركة العلمية انها قامت على التجربة والمشاهدة ، ثم الاستفادة منها فى الحياة العملية .

أما الكتاب الثالث من البحث فقد خصصه المؤلف لحياة الشعر العربى فى صقلية الاسلامية وقد استغرق أكثر من نصف الكتاب ، وخصص الفصل الأول منه للمكونات الكبرى فى شعر صقلية الاسلامية ، فأشار الى أن موقع الجزيرة هو الذى تحكم فى الهجرة من صقلية واليها ، وجعل الشعر الصقلى نفسه صورة من الصادر والوارد كما هو الحال فى التجارة ، فممن هاجر اليها محمد بن عبدون السوسى وابن رشيق القيروانى صاحب العمدة والأنموذج وعبد الحليم القضاعى ، كما بين أثر الأجناس فى انتاج الشعر الصقلى وهى اما صقلية أصلا أو صقلية بالمهجر او مهاجرين . ولم تصهر هذه الأجناس بحيث تنسى عصبياتها القبلية ، ولذلك مثل الشعر هذه الروح القبلية فى بعض جوانبه .

ومن الأمور التى أثرت فى تكوين الشعر أيضا الفترة التى نما فيها هذا الشعر وهى تمتد من ٢١٢ الى ٤٦٤ هـ ، فحتى سنة ٣٥٩ لم تكن الحياة تهيىء لنمو الشعر واكتماله ، ولم نعد نسمع عن شعر صقلى فى مدة خمسة وثمانين عاما قضاها بنو الأغلب فى فتح الجزيرة وحكمها . وأول شعر نستطيع تأريخه وصلنا فى أيام أبى القاسم الملقب بالشهيد ٣٥٩ – ٣٧٢ ، ومن هنا بدأ استقلال صقلية السياسى ، وبدأ الشعر الصقلى حياته الصحيحة .

وتم جنى ثمار هذا الشعر فى نهاية القرن الرابع وأول القرن الخامس بسبب الاستقلال السياسى والهدوء النسبى ، وبدأ احساس الناس بالجزيرة ، وتجسد معناها فى نفوسهم ، وقبل أن



تنضج الثمار جاء الفتح النرمندى ، وهرع الشعراء والعلماء يلوذون بأذيال الفرار . وثمـــة حقيقة رابعة أثرت فى تكوين الشعر ونعنى بها الفتنة التى أسقطت بنى أبى الحسين الكلبيين ، وقسـمت الجزيرة الى دويلات صـغيرة ، فقد مزقت كلمة الشعراء ، وكانت سببا فى ضياع الموطن وزوال السيادة العربية الأمر الذى أضعف التجاوب بين أهل صقلية وركنوا الى الاستسلام .

وخصص الفصل الثـانى للحديث عن الشعر الصقلى بين القوة والضعف فى العصر الاسلامى ولاحـظ انه مما قلل من أصـــالة الشعر الصقلى ومورد التجديد فيه اعتماده على تقليد المشارقة والأفارقة . وكان أشد تأثرا بمدرسة القيروان ، وما شـاع فيهـا من موازين للنقد الأدبى ، ممثلة فى العمدة لابن رشيق مطمح كل شاعر من شعراء القيروان ، كما عرفت أساليب القيروانيين من ترفع عن الهجاء وكره المحلية ، وتفرقها بين الذوق الحضرى والبـدوى . كمـا لوحظ ان الشعر قصر عن تصوير القلق الداخلى بصـقلية او التعبير عن الصراع الاقتصادى ، كما تأثر الشعر بالتيـار الذى طلع على أفق الشعر العربى منـذ مطلع العصر العباسى من انجذاب بين الدين والزهــد والتقوى والتخلى عن الدنيا وبين الأخذ بأسباب من الحياة المستهترة الماجنة واشباع النفس من لذة الخمر والحب . واحتلت الخمر مـكانا مرموقا فى شـعر ارباب المجون ، وتفننوا فى وصـفها حتى ليعتبر ابن حمـديس الصـقلى شـاعر الخمر ، والغزل فى شـعر الصقليين فهو وجد مبهم ، وشخصية المرأة فيه غير متحققة ، وليس هناك الا أسماء تقليدية تتردد فى الغزل وفى الشعر الصقلى صورة حية لمجتمع يستمتع بالرقص والموسيقى والغناء .

وخصص الفصل الثـالث لابن الخياط شاعر صقلية فى العصر الاســلامى فكانت دراسة طيبة ممتعة ، وقد وجد أنه خير من يمثل البيئـة الصقلية فى العصر الاسلامى ، لأن شعره يدل على أنه بقى فى صقلية حتى أيام ابن الثمنة . وتحدث عن مدحهم ابن الخيــاط من الأمراء الكلبيين ، ومـدى تصويره للـكثير مما نجهله من أخبـار صـقلية ورجالاتها . وقد أتاحت له ظروفه أن يكون شاعر بنى أبى الحسين الكلبيين ، فهو يسجل لهم حياتهم الحربية والسياسية ، وهى الحياة التى تعد ابرزما فى تاريخ صقلية ، ويصف لنـا المعارك ويسجل الانتصارات ويتحدث عن بعض الثائرين عليهم . وقد عرف بنفاذ البصيرة وبعد النظر ، وكانت له القدرة على تصور ما يجىء به المستقبل ، ولم يكن ذلك ارتباطا بفكرة الألوهية انما من سـخرية الواقع والاحساس بالمعجز عن النفاذ فى هـذا الباب المغلق . وتجلت فى شعره الطبيعة الريفية بأحلى معانيها ، كما يمتد شعوره بالبيئة الى الحياة المدنية ، ونجد عنده شـعور السيد الارستقراطى ازاء عبيــده ، وفى صنعته الشعرية لا يحفل كثيرا باللطف والرقة ، وهــو اقدر على تصوير المناظر العنيفة .

وفى الفصل الرابع أرخ لهجرة الشعر من صقلية خـلال السنوات الثلاثين التى تم فيهـا الفتح النرمندى ، فغـادر الجزيرة عدد كبير من العلماء والأدباء ، وهاجر آلهة الشعراء الى الأندلس مثل ابن حمـديس وأبى العرب الصقلى وابن أبى اليسر .

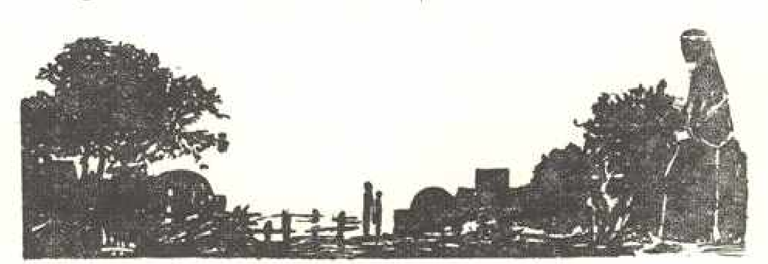
وخصص الفصل الخامس لابن حمديس كأثر من آثار هذا الفتح ، فعرض لحياته فى سرقوسة ، وفيها وهب شبابه للحب والحرب ، وفى سن الرابعة والعشرين غادر صقلية ، وصحب العرب فى الصحراء الأفريقية سنة ٤٧١ ، ثم استقل البحر الى الأندلس حيث المعتمد بن عباد ، وأقام فى أغمات مغتربا مع المعتمد . وطال به العهد فى أفريقية فى ظل بنى باديس ، وظل يتردد ما بقى من عمره الطويل بين المهدية وبونة وبجاية وميورقة ، وفقد بصره فى أواخر حياته ، وتوفى عام ٥٢٧ ودفن ببجاية .

وعرض للشعر الصقلى فى ديوانه فى الأربعة وعشرين عاما التى قضاها فى الجزيرة ، وتكونت النواة الأولى لشاعريته ، وشعره هو شعر الفارس المحارب الذى يتغنى بالقوة ورقة الحب وقوة الشباب واندفاعه وحرارته . وقد حلل قصيدتين من شعره الصقلى . وقد تركت صقلية أثرا كبيرا فى نفسه وشعره رغم كثرة المؤثرات فى حياته وضياع الوطن ، غير فلسفته فى اللذة ، ومن ثم اتصل الحزن بقلبه وحياته ، فقضى عمره يبكى مصائب الناس ، واستولى عليه الشعور الدائم بالغربة .

وفى الفصل السادس أرخ المؤلف للشعر فى صقلية فى العصر النرمندى ، فقد انفصلت بتاريخها عن ممالك الاسلام ، وأصبح الشعراء فى بيئتهم منعزلين لا تربطهم روابط بالمسلمين ، وقد عاش الشعر فى العصر النرمندى فى بيئتين فى كل منهما خصائص اجتماعية وبيئية مختلفة ، ولذلك فهذا الشعر قسمان ، شعر يتصل بالملك النرماندى وبلاطه وفيه المدح ووصف القصور والرثاء ، وشعر يصور علاقة المسلمين وحياتهم وفيه العتاب والمدح والرثاء ، وشعر الرسائل . فالبيئة الاسلامية أو المجتمع الاسلامى فقد السيادة ، وأصبح محكوما بعد ان كان حاكما ، كما أصبح حكمه حكم الأقلية لهما للأقليات من نشاط وما فيها من محاولة للمحافظة على الكيان الجماعى ، وما فيه من مداهنة وتملق . كما صار هذا المجتمع دائم التوجس والخوف من عدوان يقع عليه بين لحظة وأخرى ، وأصبح من سماته التدين والالتفاف حول عمود الدين ، ومن امتحان فريق من الأقلية بالفتنة فى دينه ولجوئه أحيانا الى تغيير دين آبائه ، لاخفاقه فى دنياه وشيوع الفوضى فى حياة الأسرة ، وقد صور الشعر حياة هذه الجماعة الاسلامية أصدق تصوير .

وخصص الفصل السابع للحديث عن هجرة الشعر الى صقلية والى دأب الملك النرمندى على تشجيع الوافدين بالمنح والعطايا ، وقد أثار هذا ابن قلانس فترك مصر وهاجر الى صقلية . وجعل للموضوع خاتمة تحدث فيها عن وضوح الطبيعة فى شخصية صقلية ، فقد أثرت فى توجيه الحياة الاسلامية ، وكان لها أثر بارز فى الشعر ، فقد جاء متأثرا بالروح الدنيوية التى حفزت الشعراء الى اتخاذ موضوعات الحب والغزل والعبث برجال الدين ، وقد أثر ذلك فى الشعر الايطالى وخاصة شعر الجوليارديين Goliardie . وثمة حقيقية أخرى كانت ذات أثر فى تكوين الشخصية الصقلية ، وهو أن الجزيرة كانت ملتقى شعوب لا وطن شعب ، وفى ذلك تفسير للضعف الذى نلمسه فى أقليمية الشعر .

وقد اعتمد المؤلف فى بحثه هذا على كتب نادرة قيمة ، فقد أفاد من آراء المستشرق أمارى ،



وخصوصا كتابه تاريخ مسلمى صقلية ، وهى الطبعة التى أشرف عليها الأستاذ نلينو ، وزودها بتعليقات هامة ، ثم ما كتبه البارون فون شاك عن الشعر الصقلى . كما اعتمد على بعض المخطوطات النادرة ، منها « مختصر الكتاب المنتحل من الدرة الخطيرة فى شعراء الجزيرة لأبى القاسم على بن جعفر بن على التميمى السعدى ثم الخريدة الجزء الحادى عشر للعماد الأصفهانى ثم المغرب الجزء الرابع ، وفيه قطعة عن صقلية تكون الكتاب الثانى من كتب شمال المغرب حسب ترتيب ابن سعيد واسمها « كتاب الألحان المسلية فى حلى جزيرة صقلية » ثم اختيار على ابن منجب الصيرفى من الدرة الخطيرة وهى أقدم المختارات فيما يظهر .

ومن أمتع الدراسات التى تضمنها الكتاب عرضه للحياة الثقافية فى صقلية والافادة من الشذرات المتناثرة ، وخلق منها كلاما متكاملا طيبا ، ولعل أشدها متعة الكتاب الذى خصصه للشعر الصقلى الذى هو جوهر الموضوع ولبه ، وفيه نظرات ثاقبة وتحليلات طيبة ودراسة ممتعة .

ومع هذا لا يخلو الأمر من بعض ملاحظات ، لا تؤثر فى ذلك الانفعال الطيب الذى خلقه الكتاب فلو أطلق على كتابه هذا اسم الحضارة العربية فى صقلية ، لكان أكثر تمشيا مع ما عرض له فعلا ، فالحياة السياسية استغرقت منه جهدا قليلا ، على حين فصل القول فى كثير من الموضوعات الاجتماعية والثقافية ، هذا فضلا عما يشعر به قارىء الكتاب من أنه تخصص فى الشعر الصقلى فحسب ، وقد أفرد الكتاب الثالث للشعر وحده ، وكتب فيه نحوا من مائة وستين صفحة .

أما الدراسة الجغرافية التى كان يجب أن تكون مدخلا طيبا للموضوع فهى مخلة غير كافية تغلب عليها المسحة الأدبية ، ولم يعن بدراسة علاقة صقلية بعالم البحر الأبيض المتوسط بجنوب ايطاليا وأوربا بوجه خاص وبالعالم الاسلامى بوجه عام . أما الفتح النرمندى فلم يكتب فيه الا بضعة سطور ، ولم يعرض بعلاقة صقلية بالزيريين فى تونس أو بالحماديين فى الجزائر ، ولا الى المحاولات المتكررة لاسترداد الجزيرة ودراسته للحكومة الاسلامية فى صقلية سريعة ، كانت فى حاجة الى صبر وأناة ومزيد من التفصيل . ودراسته للحياة الاجتماعية تسير على نسق لم نسمع به فى أية دراسة اجتماعية من قبل ، فلم يعرض لطبقات السكان ولا الى الحياة فى المدن أو فى الريف أو للأعياد والمواسم والحفلات أو الأزياء أو الأمراض والعلل الاجتماعية ، انما نراه يقحم الأنظمة المالية ويتحدث عن التفاوت فى الثروة أو النهضة الزراعية والصناعية . وكان الأجدر أن يفرد للحياة الاقتصادية دراسة خاصة ، كما قصر دراسته للدين والأخلاق على مناقشة آراء ابن حوقل دون القيام بدراسة موضوعية مستخرجة من أهم المصادر المعروفة .

دكتور حسين أحمد محمود

سطور من كتاب ...

« من الأهمية بمكان أن يعرف كل منا كيف يكسب عيشه ، الا أن هذا ليس هو الهدف النهائى للحياة ذاتها ، لأن طريقة التمتع بالحياة تفوق فى أهميتها مجرد كسب العيش ، ويجب أن تكون اسمى غاية لكل أنواع التعليم أن يجعل الحياة أكثر امتلاء وغنى » .

... دور الثقافة فى اعداد المديرين

العَروض وَالشِعر الحُرّ

بقلم نازك الملائكة

لعله شيء لا ريب فيه ان كثيرا من الشعراء الذين تلقوا الدعوة الى الشعر الحر في حماسة لا يعرفون حتى الان الغرض منها . ان بعضهم يخالط بينها وبين الدعوة الى تجديد الموضوع في القصيدة العربية ، وبعضهم يرى ان غايتها الوحيدة هو تثبيت دعائم ما يسمونه بالواقعية في الشعر . ولئن كنا لا ننكر ان هذه الظنون وأمثالها قد لا تتعارض مع طبيعة الشعر الحر ، فنحن نلح مع ذلك على التذكير بان اصطلاحنا « الشعر الحر » يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في البيت ويعني بترتيب الاشطر والقوافي واسلوب استعمال التدوير والزحاف وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة . والحق اننا ، مع الشعر الحر ، بازاء دعوة الى دراسة الامكانيات التي تقدمها ابحر الشعر العربي الستة عشر للشاعر المعاصر الذي يهمه التعبير عن حياته في حرية وانطلاق. وما لم يدرك الشاعر العربي خطورة موقفه في هذا المفرق الموسيقي من تاريخ الشعر العربي ، ومدى ما يمكن ان يسقط فيه من اغلاط ذوقية وعروضية وهو يندفع ، فان حركة الشعر الحر تقترب يوما بعد يوم من نهاية مبتذلة لا نحب ان تصير اليها .

وانه ليخيل لمن يراقب ما تنشره الصحف الادبية من هذا الشعر ان شعراءنا يتناولون الاوزان الحرة ويلعبون بها كما يلعب طفل غير مسؤول بحزمة اوراق مالية عالية القيمة . انه فرح بملمسها الناعم ، بخشخشة ورقها ، بالوانها ورسومها . انه يكدسها ويدعكها ويبعثرها ويمزقها ثم يقف متفرجا ، منتشيا بما صنع ، غير منتبه الى ما بين يديه من ثروة . ولن ينكر احد ان في أبحر الشعر العربي امكانيات موسيقية غنية في وسعنا ان نستخرجها اذا نحن كففنا عن اللعب بالتفعيلات وصفها وتلوينها وبعثرتها على اسطر متتالية فارغة من المعنى . والحق انه اذا كانت ثماني سنوات من الشعر الحر لم تُصح شعراءنا من السكرة الاولى التي جاءت بها فرحة الحرية فان الامر لا يبشر بالخير الكثير.

وبعد ، فقد نظرت في قصائد عدد ديسمبر ١٩٥٧ من مجلة « الآداب » فوجدت تسع قصائد حرة الاوزان من مجموع عشر . ومن هذا يبدو ان حركة الشعر الحر قد جرفت الشعراء حتى انستهم ان الاوزان الحرة لا تصلح للموضوعات كلها ، وانها بطبيعتها تجابه مجالا ضيقا من جهة ابحرها كما سبق لنا ان ذكرنا في مقال عنوانه « حركة الشعر الحر في العراق » وهذا لانها تقوم على ستة ابحر وحسب من الابحر العربية الستة عشر .

وقد كان لهذه الحقيقة البسيطة نتائج غير سارة في شعرنا الحديث . فكان الشعراء يلتصقون ببحر من البحور الستة سنوات ويلوكونه في قصائد كثيرة حتى يتاح لواحد منهم ان يكتب قصيدة مثيرة في بحر آخر فيشيع ويحل محل الاول ، وهكذا كان البحر الاثير خلال السنوات ٥٠ – ١٩٥٤ هو (الكامل) ثم اختفى في السنتين الماضيتين وبرز في مكانه بحر (الرجز) وكثر كثرة عجيبة حتى لم يعد المرء يجرؤ على استعماله خوفا من الوقوع في الرتابة. اما في هذا العدد من الآداب فان البحر الذي يتصدر هو (الخبب) الذي كتبت به أربع قصائد من مجموع عشر . يليه الرجز الذي كانت منه ثلاث قصائد . ولعل في هذا ارهاصا بمستقبل للخبب يقدمه على الاوزان الستة . .

وسيكون منهجنا في نقد القصائد ان نعدها بمجموعها محصولا جماعيا ، بمعنى انه يمثل جماعة لا افرادا ، وقد يكون مضمون هذا اننا نفتقد الروح الفردية في القصائد اجمالا ، وذلك حتى في قصيدة الشاعر الموهوب نزار قباني الذي اعتدنا منه الابداع الدائم والخصوبة التي لا تنضب ، فلا ريب في ان هذه القصيدة دون المستويات العالية التي يصلها خط الابداع عنده ، وقد بحثنا فيها عن نزار الاصيل الذي نعرفه فلم نجده الا في لمسات هنا وهناك تختنق خلف الاشطر المرصوصة والابيات المنظومة .

— ١ —

التفعيلات وتشكيلاتها

الظاهرة العروضية التي تلفت النظر في هذه القصائد الحرة ان بعضها يقدم تشكيلات (١) تفعيلية غير متجانسة، مع ان القانون الاول في الشعر الحر انه يرتكز الى وحدة التفعيلة التي لولاها لم يستطع الشاعر ان يتحرر من نظام الشطرين القديم . والواقع الذي لا مفر للشاعر من مجابهته ان اللحظة التي تقحم فيها تفعيلة غريبة على النموذج هي لحظة تقضي على الحرية وتعيد الشعر الى قيوده القديمة . ولعلنا حريون بان نلتفت الى ان الشعر القديم انما كان مقيدا لا حرا لان ابحره ارتكزت الى اكثر

(١) لا نجد كلمة اخرى نعبر بها عن النموذج الذي يختاره الشاعر لقصيدته في ترتيب التفعيلات مما يكون بمجموعه الشطر في القصيدة الحديثة . ان القدماء من العروضيين قد اطلقوا الكلمات العامة « بحر ، مشطورات ، مجزوءات . . » وكلها لا تفي بفرض الناقد الحديث الذي يجابه به شعرا حرا تتنوع اطوال اشطره . ونحن نختار كلمة « تشكيلة » موقتا ريثما يتم الاصطلاح على كلمة انسب .

من تفعيلة واحدة غالبا ، فكانت التشكيلات صارمة في متطلباتها . ولنلتفت ايضا الى ان اكثر التشكيلات صرامة كانت تلك التي تتنوع تفعيلاتها كالبحر (البسيط) الذي احتوى على (مستفعلـن)و (فاعلن) و (فعلن) وكالطويل الذي يحتوي على (فعولن) و (مفاعيلن) و (مفاعلن) . اما اسهل البحور فكانت ولا ريب هي البحور التي اطلقنا عليها اسم (الصافية) في مقالنا المشار اليه ، وهي بحور ترتكز الى تفعيلة واحدة . والى هذه البحور الصافية يرتكز الشعر الحر ، وهذه حقيقة باتت في مستوى الالفباء بالنسبة للشعراء . فما الذي يجعل شعراءنا يغفلون عنها ؟

ولكي نوضح حقيقة خروج شعرائنا الجدد على هـذا القانون نختـــار هذه الابيات من قصيدة فـي العـدد عنوانها (حصن دمشق) لفارس قويدر :

يا خندق (مفعولن)

يا حصن دمشق العربية (فعلن فعلن فعلن فعل)
بسواعدنا (فعلن فعلن)

اننا هنا بازاء قصيدة من بحر (الخبب) تخلط بـين تشكيلتين احداهما تنتهي بمفعولن والثانية بفعلن ، وهـو امر لا سبيل الى قبوله . اليس الفرق الموسيقي الواضح بين التشكيلتين هو وحده الذي منع الآلاف من شعرائنـا القدماء من ان يخلطوا بينهما فكانوا يلتزمون احداهما في القصيدة كلها ؟ والحق ان فطرة اسلافنا كانت سليمة فان الاذن الشعرية العربية ما زالت ترفض هذا الخـلط بين التشكيلتين . غير ان الناقد اذا استطاع ان يغفر هذا الخلط في قصيدة فارس ، فانه لا يستطيع ذلك قـط في قصيدة حسن البياتي (رسالة الى صديقه في الجنوب) من بحر الرجز . وذلك حيث يقول :

في ليل بيروت الموشى بالطلاء (مستفعلن مستفعلـن مستفعلان)

دروبه تهزأ بي (مستفعلن مستفعلن)

صارخة في وجهي الحائر (مستفعلن مستفعلن فاعلن)

انه نموذج لا يغتفر ، وسر فظاعته ان (فاعلن) هذه تخرج القصيدة من بحر الرجز الى البحر (السريع) ، ولا ريب في ان الشاعر غير ملتفت الى هذا ، وقد خدعه التشابه بـين البحرين اللذين تجمعهما (مستفعلن) . وانه ليخطر للقارىء ان يتساءل مندهشا لماذا لم يخلط اسلافنا قط بـين الرجز والسريع في شعرهم ؟ والجواب انهم لم يكتبو شعراً حرا وانما كانوا مقيدين فلم يتعرضوا للمشاكل . كـان الشاعر لا يحتاج الى ان يعرف العروض . اما اليوم فنحن في فوضى وقد دارت الحرية برؤوسنا فاصبحنا لا ندري اين نضع اقدامنا . انني لا احاول ان الوم شعراءنا الجدد ، فهذه الدروب العروضية محيرة فعلا ، وخير وسيلة يتجنب بها الشاعر الناشيء وعورة المسالك الشعرية الحرة هـي التزام القيود التزاما تاما ريثما ينمو الجناح ويقوى عـلى

ـ التتمة على الصفحة ٧٦ ـ

العروض والشعر الحر

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٧ ـ

الطيران . ان للحرية تكاليف باهظة ، والمغامرة قد توقع في مشاكل غير محتملة .

وخلاصة القول في قضية التشكيلات اننا ارتكزنا في دعوتنا الاولى الى الشعر الحر ارتكازا صارما الى وحدة التفعيلة في البحور الصافية ، وان واجبنا الادبي ـ كشعراء نقاد عرب يسندهم تاريخ شعري طويل له قداسته وجلاله ـ يحتم علينا ان نرفض هذا المزج الذي يتم ـ فيما نلاحظ ـ دونما مبالاة كثيرة . واننا لنرجو الا يكون حسن فتح الباب واحمد عبد المعطي حجازي وفارس قويدر وغيرهم من شعراء هذا العدد قد صدروا عن منهج مرسوم يدعو الى « تحرير » الشعر الحر من وحدة التفعيلة التي هي قانونه . ولعله احب الى الناقد المخلص للشعر العربي ان يرى الشاعر يسهو فيقع في خطأ غير متعمد من ان يراه يصدر في خطأه عن خطة مبيتة غرضها التجديد ونتيجتها غير المباشرة احلال الفوضى في شعرنا الحديث .

ـ ٢ ـ

المشاكل الخاصة ببحر الرجز

لعل الاخطاء والالتواءات التي يقع الشعراء فيها وهم يكتبون في بحر (الرجز) اكثر مما يقع لهم في اي بحر اخر ، وهذه حقيقة يستطيع القارىء ان يلمسها بمجرد مراجعة سريعة ذات طبيعة عروضية لما ينشر في الصحف من هذا الشعر . فما يكاد الشاعر يبدأ قصيدة الرجز حتى تحف به المشاكل . ولم تبرز هذه المشاكل في الشعر العربي الا بعد طغيان حركة الشعر الحر وانسياق الشباب معها بلا تريث . ولقد جاءت الحرية بالضلال خاصة لان الشعراء الجدد فيما يلوح قليلو القراءة للشعر القديم بحيث لم تستقم لهم اسماع عروضية مكتملة تحميهم . وهكذا ظهرت المشكلتان الرئيسيتان اللتان نلحظهما في قصائد الرجز : مشكلة الزحاف ومشكلة الوتد وعلاقته بالكلمة .

اما الوتد فان كتب العروض تقدمه لنا تقدمة عابرة في المقدمات ثم لا تعود الى ذكره قط . ونحن اليوم في فترة من تاريخ الشعر تحتم علينا ان نعنى بهذا الوتد خاصة في مكانه من تفعيلة الرجز التي تنتهي به . والذي نلاحظه ـ وهي ملاحظة شخصية ـ ان الوتد في الشعر العربي يتصف بشيء من الصلادة والقسوة ويجنح الى ان يتحكم في الكلمة ويرفض ان يسمح للشاعر بتخطيه . ومعنى هذا، اذا اردنا التبسيط ، ان الوتد يبلغ من القوة بحيث يستطيع ان يشق الكلمة التي يرد في اولها الى شقين ، ومن ثم فان من الكياسة الشعرية ان يحاول الشاعر ايراد الوتد في اخر الكلمة لكي يختمها ويقويها . غير ان للشعراء اساليب كثيرة يقاومون بها سطوة الوتد وأبرزها وأكثرها شيوعا ايقاف الوتد عند حرف ساكن كالياء في قول ابن مالك « واستعين الله في الفيه » . ان الياء وحرف العلة الاخرين يوحيان بوقفة وهذا يبدد قوة الوتد وصرامته الى حد كبير . وهناك اساليب اخرى لا نحتاج اليها هنا .

ولكن ماذا يصنع شعراؤنا المحدثون بالوتد ؟ ان خير نموذج يحضرني لقلة الاكتراث التي يقابل بها الشاعر الحديث هذه القضية المهمة في بحر الرجز بيت للشاعر صلاح الدين عبد الصبور هو ولا ريب من ابياته غير الموفقة :

وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب

انه يقف اربع مرات على حرف صلد وهذا ، كما نرى من قراءة البيت ، يلقي على الكلمات عبئا ثقيلا ويكسرها تكسيرا . ان الوتد هنا اقوى من الكلمة بصورة واضحة ولذلك يشطرها شطرين . ولو كان الشاعر اختار مواقف ساكنة ينتهي عندها الوتد لساعد البيت كثيرا ، ولكنه لم يفعل . على العكس لقد جمع بين الوقوف على حرف صلد ، والوقوف في وسط الكلمة . فكانت الكلمة تبدأ دائما في وسط التفعيلة وتنتهي في وسط التفعيلة التالية، وكذلك شأن التفعيلة التي تبدأ في منتصف كلمة وتنتهي في منتصف كلمة تالية .

وفي وسعنا الان ان ننظر في قصائد شعراء «الاداب» الثلاثة ونلتمس اساليبهم في معاملة الوتد وسنجد انهم غافلون عنه اجمالا وان كان وقوعهم في الخطأ اقل تركيزا مما نجد في البيت الذي استشهدنا به اعلاه . وهذا مثل واحد من قصيدة احمد حجازي :

لا تفتأ الرياح تستثيرها

ووجهك الحمول يفرش الرضى على الغناء .

ولعله من مستلزمات الوتد ان يقف بين الحين والحين في نهاية الكلمة ، ... حتى ابن مالك في الفيته المنظومة كان يصنع هذا . والحق ان منظومته من وجهة نظر العروض تتمتع بموسيقى ضافية نفتقدها في بعض شعر الرجز الحديث الذي شاع في السنتين الماضيتين .

واما الزحاف فان شأنه ايسر . ان كتب العروض تستسيغ انقلاب تفعيلة الرجز (مستفعلن) الى زحافها (مفاعلن) وهذا وارد في الشعر القديم بكثرة ولا ريب في ان الغرض في الاصل التنويع والترويح فهو يدخل على القصائد الرجزية جمالا وموسيقية ، والشاعر العربي الحديث يلجأ بفطرته الى هذا التنويع الذي هو صفة عامة في بحر الرجز تدخل في تركيبه . غير ان ما لا يفعله الشاعر القديم قط ، وانما يقع فيه الشاعر الحر في عصرنا ، هو ان يكتب ابياتا كاملة تفعيلاتها جميعا مصابة بالزحاف . ان بيت عبد الصبور ذا التفعيلات الست من هذا الصنف ، وكذلك بيت حجازي لولا تفعيلته الاولى المبدوءة بكلمة لا. ولا ريب في ان هذا يضيف ثقلا الى البيت .

وبعد فما « الزحاف » اذا اردنا ان ننظر اليه نظرة حديثة ونخرج قليلا من تعريفات العروضيين ؟ انه علة تعتري البيت لا اساس فيه . انه مرض يصيب تفعيلة الرجز ،.. اختلال صغير نحبه لانه لا يرد كثيرا ، تماما كما قد نحب خصاما صغيرا مع اصدقاء نعزهم ، او زكاما يداهمنا يومين ثم ينصرف تاركا لنا احساسا اقوى بعذوبة العافية وجمالها. فماذا يحدث لنا لو ان حياتنا كلها استحالت الى خصومات وزكامات لا تنتهي ؟ الن يكون طعم الحياة اذ ذاك يشبه وقع قصيدة كل تفعيلاتها زحاف ؟

بماذا نعلق اذن على كثرة الزحاف في قصائد الرجز في عدد « الاداب » هذا ؟ هنا كان النادر هو التفعيلة السليمة والظاهر اننا سننتهي الى ان نعد الزحاف هو الاساس و « مستفعلن » هي التفعيلة المريضة .

— ٣ —

أغلاط الوزن

ادري ان شعراء العدد وكثيرا من القراء لا يحبون ان اتريث طويلا عند الاوزان والعروض وانما يؤثرون ان انقد القصائد نقدا عاما ، على ان هذه فرصة بالنسبة لي،انتهزها لانصر للناحية الشعرية من الشعر ولعلها الناحيةالتياهملها نقاد الشعر في «الآداب » اهمالا تاما طويلا .

ونبدأ بقصيدة محيي الدين فارس ويلفت نظرنا «المقياس» في المقدمة النثرية . انه يقتبس نغما من الاغاني الشعبية ويتخذه بحرا ذا شطرين . واول خطأ عروضي يقع فيه هو المقياس نفسه حيث جعله : « متفعل فاعل فاعل » وليس في علم العروض تفعيلات كهذه فالعروضيون لا يعترفون بالضمتين وانما يضعون مكانهما نونا وهم كذلك لا يقفون على حرف ساكن غير النون والصواب ان يجعل المقياس كما يلي :

مفاعلن فعلن فعلن

هذا اذا كان يعترف بالعروض العربي ، واظنه يعترف ولا يحاول الخروج عليه . والحق ان من السهل جدا ان نخطيء في قواعد العروض وانا نفسي لا ادعي المعرفة التفصيلية به وقد تكون في ملاحظاتي اخطاء لم افطن اليها غير ان الرجوع الى كتاب في الموضوع لا يضير الشاعر ولا الناقد ولا القارىء فيما نظن فليت شعراءنا المجددين يفعلون ذلك بين الحين والحين .

نعود الى « مقياس » القصيدة ، فنتساءل لماذا احتوى نصا على تفعيلة ذات زحاف ؟ ان « مفاعلن » هذه لا ترد في التفعيلات الرئيسية وانما هي زحاف محض كما سبق ان ذكرنا ، ونحن نقترح على الشاعر ان يضعمكانها تفعيلة سليمة وبذلك يصبح المقياس الصحيح :

مستفعلن فعلن فعلن

وانه ليسرنا ان نلاحظ ان الشاعر لم يخضع لمقياسه ذي الزحاف وانما خرج عليه الى تفعيلات سليمة منذ المطلع، وهذا ينم عن سلامة الفطرة الشعرية عنده وهي اثمن بالنسبة للشاعر من اية معرفة بعلم العروض .

واما القصيدة نفسها — باعتبار القياس — فهي تتبعه حينا وتخرج عنه حينا آخر وفيها تجوّز هنا وهناك وبيت مكسور لم نستطع قراءته :

او لليل اسلاك سرير تشكو .. ولكن لصخور

وقد جاء اكثر من خطأ في وزن قصيدة « زائر في الغربة » لكامل ايوب . مثال :

فركعت على الطين جثوت

...

وأفقت وفي أنفي **رائحة شعير**

مثال آخر :

والحقل **المتكىء على** شط النهر

مثال ثالث :

عام ويدق **المغترب** على الباب

وفي قصيدة حسن فتح الباب « قصة صيادين » وقع الخطأ الصغير التالي :

وحكايا فلاح اخرق

يروي**ها** من الشط المعتم

ويشبه هذا خطأ في قصيدة « اذا اتى الشتاء » لمبارك حسن خليفه :

فقلت يا ربيع

عينا**ها** لي

— ٤ —

نحن وعلم العروض

يهمنا ان نلاحظ في ختام هذا البحث القصير الذي ارتكزنا فيه الى العدد الماضي من مجلة « الآداب » ان



شعراءنا ينطوون اليوم على ميل الى الاستحياء من علم العروض واقصائه عن قيم النقد واصوله ، وكأن شعرنا اعلى من ان يقاس بالمقاييس الموضوعية الرصينة التي استقرأها اسلافنا عبر مئات السنين من مئات القصائد العربية القديمة . وربما كان هذا الخجل من العروض يرجع في اصله الى النظرية الرومانتيكية التي نادت بأن الشاعر ملهم وان الاوزان تنبعث مغنية من اعماق نفسه دون ان يحتاج الى دراسة العروض واوزان الشعر التقليدية ،وكأننا بتنا نحسب ان الارتكاز الى قواعد العروض في نقد شعرنا وتقويمه يقلل من قيمتنا كنقاد موهوبين يرتكزون الى الفطرة ولا يحتاجون الى الدراسة العلمية لقواعد الاوزان. وقد حان لنا ان نحارب هذه النزعة الخجول في النقد خاصة في هذه السنين التي تعرض الشعر خلالها الى هزة غير هينة بنشوء حركة الشعر الحر . وما دام الشعر الحر في اساسه دعوة الى تطوير الشكل ، ما دام يتناول الاوزان والتشكيلات والقوافي ، فليس في امكاننا ان ننقده الا على اساس موضوعي من علم العروض .

على ان دعوتنا الى العودة الى علم العروض،ونفض الغبار عنه من اعماق المكتبة العربية لا ترمي الى تقييم الشعر الحر وتقويمه وحسب ، وانما نقصد بها ايضا الى ان نجد للشعر الحر اصولا أرسخ تشده الى الشعر العربي القديم وتضعه في مكانه من سلم التطور ، بحيث يقتنع القارىء الموسوس بأن عمود الشعر لم يحطم على ايدينا واننا لا نقل حرصا عليه من اي شاعر قديم مخلص . وسرعان ما سنكتشف اننا نحتاج الى ان نطور الدراسات العروضية توقف نموها منذ زمن ولم تلحق بسائر فروع العلوم العربية . فقد تطور الشكل في الشعر العربي بحيث لم يعد العروض القديم يكفينا لنقد الاشكال الجديدة التي نمت اليوم ، وبات ضروريا ان يطور العروض نفسه ليواجه الشعر . وانه لطبيعي تماما ان تظهر الانماط اولا ثم تعقبها القواعد التي يقاس بها الفاسد منها ، وهذا لان « النمط » خلق تندفع به طبيعة فنان تلهمه روح العصر ، واما القواعد فهي مجرد استقراء واع .

وختاما نعتذر الى القراء والشعراء عن اننا قصرنا البحث على الناحية العروضية وبذلك اضعنا على انفسنا فرصة نعم فيها باللمسات الجميلة في هذه القصائد ونتناول بالنقد الملامح الكثيرة الاخرى .

بغداد **نازك الملائكة**

الشعر العربي
والمذاهب الأدبية في الغرب (١)

نظم الشعر في اللغة العربية فن مستقل بذاته بين الفنون التي عرفت في العصر الحديث باسم الفنون الجميلة ، وتلك مزية نادرة جداً بين أشعار الأمم الشرقية والغربية ، خلافاً لما يبدر الى الخاطر لأول وهلة . فان كثيراً من أشعار الأمم تكتسب صفتها الفنية بمصاحبة فن آخر ، كالغناء أو الرقص أو الحركة على الإيقاع . ولكن النظم العربي فن معروف المقاييس والأقسام بعد استقلاله عن الغناء والرقص والحركة الموقعة ، فلا يصعب تمييزه شطرة شطرة بمقياسه الفني من البحور والأعاريض الى الأوتاد والأسباب .

وليست هذه خاصة من خواص اللغات السامية أخوات العربية . فاننا اذا أخذنا سطراً على حدة من قصيدة عبرية لم نستطع ان ننسبه الى وزن محدود أو مقياس متفق عليه ، ولا بد من اقترانه بسطور أخرى يتم بها الإيقاع ولا تطرد في قول كل شاعر ولا في سطور كل قصيدة ، فهو والفاصلة النثرية التي يمكن أداؤها بالغناء أو بالإيقاع على حركة الرقص ، متساويان .

ومن الشعر الغربي ما يعرف كل سطر منه بعدد من المقاطع والنبرات ولكنه بغير قافية تنتهي اليها هذه السطور .

---

(١) بحث ألقاه الأستاذ المشهور عباس محمود العقاد في الدورة السادسة والعشرين (١٩٥٩ — ١٩٦٠) لمؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، ووافق على نشره في مجلة المجمع العلمي العربي . والأستاذ العقاد ، في مجمع القاهرة ، من قدماء الأعضاء العاملين ، وفي مجمع دمشق ، من قدماء الأعضاء المراسلين .

أما ضروب النظم التي تلتزم فيها القافية فكلها في نشأتها كانت تغنّى أو تنشد على إيقاع الرقص ، ثم استقلت بأوزانها المحدودة على نحو مشابه للأوزان العربية ، وهي الموشحات التي اشتهرت عندهم باسم « استاترا » أو اسم « سونيت » ويدل كلا الاسمين على أصلها من الرقص والغناء . . . فان استاتر كلمة ايطالية بمعنى الوقوف تقابلها ستاند Stand بالإنجليزية ، وسونيت Sonnet من كلمة سونج Song بمعنى الغناء .

فالشعر الذي لا يضبط بالوزن أو بالقافية موجود في اللغات السامية واللغات الآرية ، وبعضه لا يزيد الإيقاع فيه على الموازاة بين السطور بغير ضابط متفق عليه ، وبعضه يضبط فيه الإيقاع بعدد المقاطع والنبرات ، ولا ينتهي الى قافية ملتزمة في القصيدة أو المقطوعة الصغيرة .

إنما الوزن المقسم بالأسباب والأوتاد والتفاعيل والبحور خاصة عربية نادرة المثال في لغات العالم ، وكذلك القافية التي تصاحب هذه الأوزان .

ومرجع ذلك الى أسباب خاصة لم تتكرر في غير البيئة العربية الأولى : أهمها سببان : هما الغناء المنفرد ، وبناء اللغة نفسها على الأوزان .

فالأمم التي ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد تظهر القافية في شعرها ، لأن السامعين يحتاجون الى الشعور بمواضع الوقوف والترديد ؛ ولكن الجماعة اذا اشتركت في الغناء لم تكن بها حاجة الى هذا التنبيه ، لأن المغنين جميعاً يحفظون الغناء بفواصله ولوازمه ومواضع النبر والترديد في كلماته وفقراته ، فينساقون مع الإيقاع بغير حاجة الى القوافي عند نهاية السطور ، وانما تنشأ الحاجة الى القافية ، أو وقفة تشبه القافية عند تفاوت السطور وانقسام القوم الى منشدين ومستمعين .

يقول العلامة جلبرت موري ـ وهو من ثقات البحث في الأوزان والأعاريض ـ «إن إحدى نتائج هذا الاختلاف زيادة الاعتماد على القافية في اللغات الحديثة .

ففي اللغتين اللاتينية واليونانية ينظمون بغير قافية لأن الأوزان فيها واضحة، وإنما تدعو الحاجة الى القافية لتقرير نهاية السطر وتزويد الأذن بعلامة ثابتة للوقوف، وبغير هذه العلامة تثقل الأوزان وتغمض ولا تستبين للسامع مواضع الانتقال والانفصال، بل لا يستبين له هل هو مستمع لكلام منظوم أو كلام منثور. وقد اختلف الطابعون عند طبع الكتب هذا الاختلاف في بعض المناظر المرسلة من كلام شكسبير، فحسبها بعضهم من المنثور وحسبها الآخرون من المنظوم. ومما يلاحظ أن اللاتين اعتمدوا على القافية حين فقدوا الانتباه الى النسبة العددية ... وأن الصينيين يحرصون على القافية لأنهم يلتزمون الأوزان، وأن انتشار القافية في أغاني الريف الانجليزية يقترن بالترخص في أوزان الأعاريض».

ويستطرد الأستاذ موري الى الشعر الفرنسي فيقول: «إن اللغة الفرنسية حين رجع فيها الوزن الى مجرد إحصاء المقاطع، وأصبحت المقاطع بين مطولة وصامتة ... نشأت فيها من أجل ذلك حاجة ماسة الى القافية، فصارت في شعرها ضرورة لا محيص عنها، ودعا الأمر الى تقطيع البيت أجزاء صغيرة ليفهم معناه».

ومن أسباب الاكتفاء بالوزن دون القافية في أشعار الغربيين سبب لم يذكره الأستاذ موري وهو غناء الجماعة للشعر المحفوظ كما تقدم.

فحيث شاعت أناشيد الجماعة قل الاعتماد على القافية وكثر الاعتماد على حركات الإيقاع ولو لم تكن متناسقة الوزن على نمط محدود، لأن الغناء بالكلام المنثور ممكن مع توازن الفواصل وموازاة السطور.

وأناشيد الجماعة قد شاعت بين العبريين لأنهم قبيلة متنقلة تحمل تابوتها في رحلتها وتنشد الدعوات معاً في صلواتها الجامعة، وفي هذه الدعوات ترانيم على وقع الدفوف كما جاء في الإصحاح الخامس عشر من سفر الخروج:

«أخذت مريم النبية الدف بيدها وخرجت جميع النساء وراءها بدفوف ورقص . وأجابتهم مريم : رنموا للرب فانه قد تعظم . . .» .

وكذلك شاعت بين اليونان أغاني المسرح التي ترجع في نشأتها الى الشعائر الدينية ، ثم انتقلت منها الى الأمم الاوربية .

ومما يؤيد الصلة بين غناء الفرد والتزام القافية أن شعراء الأمم الغربيـة الذين ينشدون قصائدهم للمستمعين قد لجأوا الى القافية والتزموا في مراعاتها أحياناً ما يلتزمه عندنا شعراء الموشحات .

أما البيئة العربية فلم تكن فيها قبل الإسلام صلوات جامعة منتظمة بمواعيدها ومحفوظاتها . وإنما كان الحداء هو الغناء الذي يصاحب إنشاد الشعر على بساطة كأنها بساطة الترتيل ، ينشده الحادي على انفراد ، وتصغي اليه القافلة أحياناً في هدأة الليل ، إذ يعتمد الحس كله على السمع في متابعة النغم الى مواضع الوقوف والترديد ، فتقفو النغمة النغمة على وتيرتها ، ويصدق عليها اسم القافية بجملة معانيه .

لهذا استقل النظم بحقه في الصنعة ، لأن هذه الصنعة لازمة لتمييزه مع الغناء ومع غير الغناء . فانتظمت قوافيه وانتظم ترتيله انتظاماً لا بد منـه لكفايته ، مع بساطة أفانين الغناء .

وإذا التمسنا مدخلاً لفن الحركة الموقعة مع الحداء فهناك إيقاع واحد تتابعه في خطوات الإبل وفي خطوات الهرولة التي تصاحبها على القدم . والى هذا الإيقاع يرجع وزن الرجز على قصد وعلى غير قصد ، ومجيئه على غير قصد أدل على تمكن العادة وعلى أصالتها في الحياة البدوية .

أنا النبي لا كذب أنا ابن عبد المطلب

* * *

هل أنت إلا إصبع دميت ... وفي سبيل الله ما لقيت

* * *

وقد تكون حركة الهرولة في الطواف بالكعبة ملحوظة في كل دعاء مروي كيفما اختلف المختلفون في صحة الرواية ، كما قيل عن امرأة أخزم بن العاص حين نذرت ولدها للكعبة فقالت :

إني جعلت رب من بنيه ... ربيطة بمكة العليه

فباركنْ ليَ بها أليه ... واجعله لي من صالح البريه

فهكذا يفهم الناظم كيف تكون حركة الدعاء مع الهرولة ، أيا كان صاحب النظم أو من ينسب اليه .

هذه المردَّدات الفردية هي التي ميزت النظم العربي باستقلال فنه ووضوح قافيته وترتيله ، ولو وُجدت في الجاهلية العربية صلوات جامعة تُنشد فيها الدعوات المحفوظة لوُجدت فيها القصائد التي تمثل لنا حياتهم الدينية وحياتهم الاجتماعية ، أما من أناشيد الصلاة كما عرفها العبرانيون ، أو من أناشيد المسرح كما عرفها اليونان . ولكننا نعرف العرب من قصائدهم الفردية كما نعرف الأمم الأخرى من أمثال تلك القصائد ، فلا يفوتنا منها غاية ما تدل عليه .

هذا سبب من أسباب تلك الظاهرة النادرة التي ظهرت لنا في القصيدة العربية ، وكانت نادرة بين الأمم السامية والأمم الآرية على السواء .

أما السبب الآخر فهو أصالة الوزن في تركيب اللغة ، فالمصادر فيها أوزان ، والمشتقات أوزان ، وأبواب الفعل أوزان ، وقوام الاختلاف بين المعنى والمعنى حركة على حرف من حروف الكلمة تتبدل بها دلالة الفعل ، بل يتبدل بها الفعل فيحسب من الأسماء أو يحتفظ بدلالته على الحدث حسب الوزن الذي ينتقل اليه .

هذه أصالة في موضع الوزن من المفردات والتراكيب لا يستغرب معها أن يكون للوزن شأنه في شعر هذه اللغة ، وأن يكون شأنها في نظم أشعارها على خلاف المعهود من منظومات الأمم الأخرى ، ولو صرفنا النظر عن أثر الإنشاد الفردي في تثبيت القافية واستقلال فن العروض عن فن الغناء في القصائد العربية .

نعم إن اللغات السامية تجري على قواعد الاشتقاق وتوليد الأسماء من الأفعال ، ولكن المقابلة بين هذه اللغات في أقسام مشتقاتها وتفريع الكلمات من جذورها تدل على تمام التطور في قواعد الأوزان العربية وعلى نقص هذه القواعد أو التباسها في أخواتها السامية ، بل تدل في باب الإعراب خاصة على تفصيل في العربية يقابله الإجمال أو الإهمال في أخواتها ، وفي غيرها من اللغات الآرية التي دخلها شيء من الإعراب .

* * *

وواضح مما تقدم أننا قصرنا القول على النظم من حيث هو أوزان عروضية أو قوالب تحتوي الكلم المنظوم فيها .

فهذه القوالب هي التي تطورت في اللغة العربية فأصبحت فناً مستقلاً بقاييسه عن فن الغناء أو فن الحركة الموقعة ، أما الكلام المنظوم في تلك القوالب فهو عمل ممتد مع الزمن يأتي فيه كل عصر بما هو أهله من الإبداع أو الزيادة أو المحاكاة ، وإنما نعود الى القوالب والأوزان في كل عصر لنسأل : هل هي صالحة لأداء المقاصد الشعرية ومجاراة الأمم في تطورها الذي يمتد مع الزمن على حسب حالاتها من الشعور والفهم والقدرة على الأداء ؟ وهل تتسع للتعديل اذا وجب التعديل للوفاء بمطلب جديد من مطالب التعبير ؟

إن تجاوب العصور الماضية تجلى عن صلاح القوالب العروضية لمجاراة أغراض

الشعر في أحوال كثيرة ؛ ويبدو منها أن أساس العروض العربي قابل للبناء عليه بغير حاجة الى نقضه وإلغائه . فقد كانت بضعة بحور من أوزان الشعر كافية لأغراض الشعراء في الجاهلية ، أشهرها الطويل والكامل والوافر والخفيف ، ثم نشأت من أوزانها مجزوءات ومختصرات صالحة للغناء حين استحدثت الحاجة اليه في الحواضر العربية التي عرفت الغناء على إيقاع الآلات ، ثم اتخذت من هذه البحور أسماط وموشحات وأهازيج تتعدد قوافيها مع اختلاف مواقعها وتطول فيها الأشطر أو تقصر مع التزام قواعد الترديد فيها . واختار بعض الشعراء نظم المثاني أو المزدوجات ، وبعضهم نظم المقطوعات التي تجتمع في قصيد واحد متعدد القوافي ، أو تتفرق وتتعدد بأوزانها مع توحيد الموضوع ، ولما نقلت الألياذة اليونانية الى النظم العربي لم تضق بها أوزانه ، ولم يظهر سياق الترجمة أن هذه الأوزان قاصرة على التنويع فيها على نمط غير هذا النمط لمن يشاء التنويع ؛ واستجابت الأوزان لمطالب المسرح ، كما استجابت للملحمة المترجمة ولما يشبهها من القصائد التاريخية المطولة .

وقد أفرد الموسيقار المصري الأستاذ خليل الله ويردي فصلاً وافياً في كتابه فلسفة الموسيقى الشرقية لبحث التوزين والإيقاع وتطبيق العروض العربي على الضوابط الموسيقية فانتهى من بحثه الى إمكان التنويع في الأوزان العروضية واستطاعة الموسيقي والشاعر أن « يفتتح أشكالاً غير محدودة من أشكال الموازين ، واعتمد في تجاربه على الجهاز الفني المسمى بالمترونوم وهو « صندوق صغير من الخشب هرمي الشكل يفتح من إحدى جهاته الأربع فينكشف عن قضيب معدني مقسم بخطوط ، وعليه ثقل متنقل يحدث حركة متساوية ... فيقسم الدقيقة الواحدة من الزمن الى نقرات بين أربعين ومائتين وثمان ، فيمثل الحد الأدنى النقرات المتناهية في البطء ، ويمثل الحد الأعلى النقرات المتناهية في السرعة » ... ولم يلجأ الموسيقار الى وحدات للنغمات غير وحدات الفواصل

والأوتاد والأسباب التي يستخدمها العروضيون ، ولم يجعل لها أقساماً غير أقسامهم المعروفة كالسبب الخفيف والسبب الثقيل ، والوتد المقرون والوتد المفروق ، والفاصلة الصغرى والفاصلة الكبرى . وإنما استخدم الضوابط الموسيقية لبحث الموضوع بمصطلحات فنه ، وترك مجال بحثه للعروضيين يتفاهمون فيه بمصطلحاتهم التي لا تحتاج الى التخصص أو التوسع في فنون الألحان . فخلص من بحوثه الموسيقية والعروضية معاً الى نتيجة محققة خلاصتها - كما قال - أن أشكال الموازين الشعرية غير محدودة أو أن حدودها - على ما نرى - أشبه بحدود الكلمات التي تتألف من الحروف الأبجدية ، على حين أن الحروف الأبجدية قلما تزيد على الثلاثين .

فاذا نظرنا الى ماتم من أشكال العروض ، وما يتأتى أن يتم منها مع التنويع والتوزين ، ثبت لنا أنها قائمة على أساس صالح للبناء عليه وتجديد الأنماط والأشكال فيه ، على نحو يتسع لأغراض الشعر ولا يلجئنا الى نقض ذلك الأساس .

وهذا كله مع التسليم بداهةً بالتفرقة بين الكلام المنثور والكلام المنظوم في السهولة أو الصعوبة ، فان التسهيل المطلوب لفن من الفنون كائناً ما كان ينبغي أن ينتهي عند بقاء الفن فناً مقرر القواعد والمقاييس ؛ وما جهل الناس قط أن الكلام أسهل من الغناء ، وأن المشي أسهل من الرقص ، وأن الحركة المرسلة أسهل من الحركة الرياضية ، ولم يكن ذلك قط مسوّغاً للاستغناء بالكلام عن فن الغناء ، أو بالمشي عن فن الرقص ، أو بتحريك الأعضاء بغير هدى عن أصول الحركة الرياضية أو الحركة في ألعاب الفروسية ، فمها يكن من تيسير الأوزان بالتنويع والتوفيق فلا مناص في النهاية من التفرقة بينها وبين الكلام المرسل في سهولة الأداء ، وإنما المطلوب أن تكون فناً سهلاً وليس المطلوب مجرد السهولة التي تخرجها من عداد الفنون .

ولا بد في هذا السياق من تفرقة أخرى هي التفرقة بين القواعد والقيود في كل فن من الفنون ، فلا سبيل الى الاستغناء عن القواعد في عمل له صفة فنية ، ولا ضرر من الاستغناء عن القيود التي تعوق حرية الفن ولا يتوقف عليها قوامه الذي يسلكه في عداد الفنون .

ومن تجاربنا في تاريخ الشعر العربي يتبين لنا أن قواعد النظم عندنا مؤاتية للشاعر في كل تصرف يلجئه اليه تطور المعاني والتعبيرات في مختلف البيئات والأزمنة . فلا موجب للفصل بين قواعد النظم وأغراض الشعر في تجربة من التجارب العربية التي وعيناها منذ نشأت أوائل الأوزان الى أن بلغت ما بلغته في منتصف هذا القرن العشرين .

ذلك شأن التجارب العربية ، فما بال التجارب في أمم الحضارة التي تتصل بنا ونتصل بها وتبادلنا مطالب الفنون والآداب كما يحدث الآن بيننا وبين أمم الحضارة الغربية ؟ ماذا تفرض علينا هذه الثقافة المتبادلة في ميدان النظم والشعر على اتصال بينهما أو على انفراد ؟

أما في النظم فلا خفاء بالأمر من أيسر نظرة الى آدابنا وآداب الأمم الغربية التي نتصل بها في العصر الحديث .

فما لا تردد فيه أن هذه الأمم لم تبدع في موازين النظم بدعاً نستفيده منها ، ولم نكن قد سبقناها اليه في عصر من عصورنا ، فاذا التزموا الأعاريض معتدلين أو مبالغين فليس عندهم ما هو أدق وأجمل من الموشحة في أوزانها التي تقبل التنويع والتشجير الى غير نهاية ، والتي يعتبر تعدد القافية فيها ندحة وزينة في وقت واحد . فان اطلاق الحرية للشاعر في توزيع القوافي حيث شاء يوشك أن يعفيه من قيودها كما يزيد الإيقاع جمالاً على جمال .

ولم يبدع الأوربيون — حتى في شعر المسرحيات الملحنة — فناً من الأناشيد أتم من الموشحة وأصلح منها للتلحين وحركة الإيقاع .

فإذا ترخص الشاعر الغربي في القواعد فأسقط القافية واختار الوزن الذي يسمونه بالنظم الحر أو النظم الأبيض فجهد ما بلغوا اليه أنهم عادوا الى الأسطر المتوازية أو الى الاكتفاء بالمقاطع التي لا تبلغ في دقتها مبلغ الأسباب والأوتاد والفواصل ، وكل أولئك طور من الأطوار التي تخطاها الشعر العربي في الأزمنة الماضية أو سبقتهم اليه أمة من الأمم الشرقية وتوقف بها التطور عنده ، لارتباطه بالتقاليد الدينية .

فليس عند الغرب من فنون النظم جديد نأخذه منه في أبواب التوزين والتنويع .

ليس في فن النظم جديد نأخذه من الأعاريض الغربية لم تكن عندنا أسسه العريقة ، ولم تكن عندنا أصوله وفروعه أو جذوره وأغصانه على حد تعبير « الموشحين » .

لكن الأمر يختلف كثيراً في الكلام على « الشعر » أو الكلام على الأدب ومدارسه ومذاهبه ودعواته التي تجيش بها الحياة الغربية في كل حقبة ، ولا تتميز منها دعوة واحدة دون أن يتميز لها حكم خاص بالشعر يتناوله قبل أن يتناول غيره من الفنون الجميلة ولا سيما فنون التعبير .

هذه المذاهب الشعرية تعنينا كما تعنيهم وتمتد بآثارها الى أقوالهم وأفعالهم كما تمتد الى أقوالنا وأفعالنا . لأنها من أطوار الحياة التي لا تنحصر في دوائر الفن ولا في أدوار الثقافة على إطلاقها ، وإن يكن مظهرها الثقافي هو الجانب الذي يشتغل به النقاد والمؤرخون في ميادين الفنون .

هذه الدعوات أوسع نطاقاً من أن يحاط بها في مقال . ولكنها تقترب من الحصر المستطاع اذا جمعناها في أدوارها الإنسانية العامة التي توشك أن تكون أمواجاً دورية في هذا المحيط الزاخر إذ هي عالقة بطبيعة الإنسان في جملتها ، وطبيعة الإنسان واحدة كما قيل في كل زمان ومكان .

ونحن نعلم أن أبقراط حصر الطبائع الجسدية في أربعة أمزجة ، وهي المزاج الدموي والمزاج الصفراوي والمزاج البلغمي والمزاج السوداوي . ثم جاء العلامة بافلوف - بعد تقسيم خصائص الأجسام بين الهرمونات وعائلات الدم وودائع الوعي الباطن والوعي الظاهر أقساماً لا تنفد ولا تحصى - فعاد الى الأمزجة الابقراطية تيسيراً للفوارق العامة وجعلها أساساً لتجاربه النفسية التي تعد الى هذه الساعة من أحدث تجارب العلماء .

فنحن على هذه الوتيرة نقسم الذوق الفني في الإنسان الى أقسامه الخالدة حين نقول : إن الناس كانوا منذ فطروا واقعيين وخياليين ، ومحافظين على القديم وطلاباً للجديد ، أو إنهم كانوا إذا اكتفينا بقسمتهم الى قسمين اثنين : صنفاً يمشي في وسط القطيع وصنفاً ينزع الى الأطراف ، أمام ووراء وعلى كلا الجناحين من اليمين واليسار ، وقد تفكه بعض العلماء الجادين فأطلق على الصنف الأول اسم فريق الضأن وعلى الصنف الثاني اسم فريق المعيز ...

ونرى من تاريخ الأمم الغربية منذ ملكت حرية التفكير أنها دارت دورتها بين مذاهب الأدب خلال القرون الثلاثة الأخيرة ، وأنها نزعت في دعواتها المتعاقبة كل نزعة طبيعية تستلزمها أطوار الحياة بعد عصر الجمود والتقليد .

ففي فترة اليقظة الأولى كان من الطبيعي أن ينزع الإنسان الى استقلال « الشخصية الإنسانية » في وجه التقاليد المطبقة والقيود العتيقة والأحكام التي تطاع بغير فهم ، بل بغير شعور في أكثر الأحوال . وهذه النزعة هي التي سميت بنزعة الإبداع و « الحرية الشخصية » Romanticism .

ومن الطبيعي أن ينتهي هذا الإبداع من كل جانب على غير هدى متفق عليه ، الى شيء من الفوضى والشرود يستحب معه التوقف الى حين . وهنا ظهرت دعوة العود الى الاتّباع والاطّراد على نحو جديد يناسب مطالب الزمن ، فنشأت من ثم دعوة الاتباع أو الاطراد الجديد New Classicism .

وإذا حكم اختلاف الطبائع حكمه بين أنصار الواقع وأنصار الخيال فهنا مجال الاختلاف بين الواقعيين Realists والخياليين والمثاليين Idealists .

وقد يظهر هذا الاختلاف في صورة أخرى بين الطبيعيين Naturalists وبين الفنيين أنصار الفن للفن Art for arts Sake .

ونقول إن الواقعيين والطبيعيين متقاربون لأنهم جميعاً من أنصار الواقع ، وإنما ينفرد الواقعيون بمحاربة النزعات الخيالية وينفرد الطبيعيون بمحاربة النزعات الصناعية : نزعات الإغراق في التزويق والتنسيق . واذا اقترقت هذه المذاهب جميعاً في عصر من عصور النهضة العلمية فالانقسام بينها يؤول في هذه الحالة الى قسمين : قسم تغلب عليه الصبغة العلمية وقسم تغلب عليه الصبغة الفنية ، ويتسع كل قسم منها لكثير من الآراء وأشتات من الأساليب .

ولا جدوى من متابعة العناوين التي تنتهي في الغرب بصيغة النسبة المذهبية (Ism) فانها تنطوي جميعاً في هذه الدعوات ويحيط كل منها بعالم من الآراء والأسباب ، ولكننا نجمعها في حدودها الواسعة اذا حجبنا منها الرومانتيزم والنيوكلاسيزم والريالزم والإيديالزم ، فلا يخرج من هذه المذاهب مذهب جاد يناط به عمل من أعمال البناء والإصلاح في عالم الفنون ، ولا تزال حتى اليوم وافية بأغراض البحث والمناقشة بين المختلفين على الفنون فيما يستحق الخلاف .

وعلى تعدد المذاهب والعناوين في الغرب لا نرى هنالك لبساً على الإطلاق بين المذاهب التي أشرنا اليها وبين عشرات المذاهب التي ينتحلها الدعاة على عجل منذ الحرب العالمية الأولى ، ويندر أن تعيش إحداها أو تستقل عن سواها بصفة من الصفات التي يتناولها التطبيق والتمييز .

فلا لبس على الإطلاق بين مذاهب الجد ومذاهب الهزل في الآداب الغربية ، فمذاهب الجد تدعو كلها الى البناء وتقوم بالبناء فعلاً ويعيش ما تبنيه ، ومذاهب الهزل لا تحدث بشيء غير الهدم والإلغاء : فلا لون ولا شبه ولا رسم ولا

قاعدة في التصوير ، ولا لفظ ولا معنى ولا منطق ولا مدلول في الشعر والنثر ، وإنه لمن الحظ الحسن أن تقصر هذه الدعوى عن الفنون التي ترتبط بها ضرورات المعيشة والاجتماع . فإنها لو تناولتها لسمعنا بفن المعمار الذي لا حجرات ولا جدران ولا حجارة ولا طلاء فيه ، وسمعنا بمجامع الموسيقى التي لا تميز بين الضوضاء والألحان ، ولا محل فيها للمعازف والآلات !

من هذه المذاهب ما يطلق عليه اسم المستقبلية Futurism أو فوق الواقعية Surrealism أو الذئبية Fauvism . . . بل منها ما يسمى بمدرسة التأتأة Dadaism ويقول أصحابه أنهم اختاروا له هذا الاسم من أول تأتآت الطفل Da Da وتطلق أحياناً على حصان الخشب ليسهل النطق به على ألسنة الأطفال . ومؤدى مذهب هؤلاء الدعاة أن التعبير الصحيح عن النفس الإنسانية إنما يرجع به الى صورة الطفولة ورموز الأحلام وخفايا الوعي الباطن كما تبدو للحالم في المنام أو كما يرسلها الناطق عفواً بغير تأمل وبغير انتباه !

ومن هؤلاء الملفقين للمذاهب من يختار اللفظة ويسأل عن معناها فيسخر من السائل لأنه يبحث عن المعنى ولا يكتفي بوقع اللفظة في الأذن أو من منظرها للعين القارئة . فمن عناوين مارينتي Marinetti إمام المستقبلية « Zang-tumb tuum زانج تمب تيام » . . . ومن عناوين زميله أردينجوسوفيسي Bif § z + 18 ما لا يفهم ولا يترجم . وانما هو مقابل عندنا لحرف الباء ثم الياء ثم الفاء ثم علامة موسيقية ثم زاي ثم علامة + ثم رقم ١٨) . . .

وقد عقب صاحب تاريخ الأدب الإيطالي على إمام هذه المدرسة فقال (إنه لم يجاوز حدود السخف في شعره . . .) ، ولم يخل كلام المؤرخ من مجاملة ، لأن السخف معنى يوصف بالرداءة ، ولا معنى هنا ولا وصف لرديء أو غير رديء . (صفحة ٤٨٥ من كتاب تاريخ الأدب الإيطالي تأليف أرنست هاتش ولكنز Ernest Hatch Wilkins) .

* * *

ولا بد من وضع هذه الدعوات في موضعها من تاريخ الآداب الإنسانية الأوربية التي تظهر بينها . فما هو موضعها الصحيح ؟

موضعها الصحيح أنها تمثل جانب السخافة الذي لا بد أن يتمثل في بيئة يباح فيها القول لكل قائل والقراءة لكل قارئ ، ولا يخجل فيها العاجز عن عجزه ولا صاحب الحاجة من حاجته ، وهم جميعاً في غمرة من محن الحروب والفتن والقلاقل والآفات . فهل تخلو هذه البيئة من جانب سخافة في الأذواق والدعوات ؟ وأين هو هذا الجانب إن لم يكن هذا مظهره الذي يتمثل في صوت القنوت ؟

ولسنا نقول إن هذه السخافة جانب يُهمل ولا يُلتفت اليه ، فانها خليقة أن تُدرس كما تدرس عوارض الأمراض والعلل والنكبات ، ولكن البون بعيد جداً بين دراستها لهذا الغرض ودراستها للاقتداء بها واعتبارها من مدارس الفن والأدب ونماذج الذوق والجمال .

ولا تفوتنا في معرض الكلام على الشطط الفني ملاحظة وثيقة الصلة بموضوع الخلط الذي يقال عنه إنه هو الفن الصحيح أو إنه هو التعبير الصادق دون غيره عن الوعي الباطن والسريرة الإنسانية في أعماقها « اللامنطقية » على حد تعبيرهم المأثور .

فالخلط الهاذر مذهب لم يخلقه دعاة « اللامنطقية » في القرن العشرين . ، ولكنهم خلقوا شيئاً واحداً فيه لم يسبقهم أحد اليه ، وهو إطلاق العناوين العلمية عليه واستعارتها من دراسات التحليل النفساني أو من دراسات العلوم الطبيعية ، وقديماً وُجد في الشعراء والفنانين من يجنح به هواه أحياناً الى رفع الكلفة واطراح الحشمة والابتذال في اللفظ أو المعنى أو في كليهما ، فيسترسل في الهذر والالغط كأنه في إجازة من « نفسه الفُضْلَى » كما يقولون ، ويُنسب الى هذه النزوات شعر المجانة والهزل وشعر الإباحة والجموح ، ويُنسب اليه كذلك ضرب من الشعر الذي يخيل الى الناس أنه محدثهم بالحكم والأمثال وهو في أسلوبه

الهازل ساخر بضروب الحكمة والمثل ، كما صنع ابن سودون البشبغاوي (٨١٠ — ٨٦٨ هـ) في قصيدته البائية التي يقول فيها :

عجب عجب عجب عجب   بقر تمشي ولها ذنب
ولها في بزبزها ابن   يبدو للناس اذا حلبوا
لا تغضب يوماً إن شُتِمتَ   والناس اذا شُتموا غضبوا
من أعجب ما في مصر يُرى   الكرم يُرى فيه العنب
والنخل يُرى فيه بلح   أيضاً ، ويرى فيه رطب
زهر الكتان مع البلسا   ن هما لونان ولا كذب
كيهود في دير خُلطوا   بنصارى حركهم طرب

وأدخلُ من هذا في باب « اللامنطقية » مذهب من مذاهب الزجل في اللغة الدارجة يعارضون بينه وبين الأدوار المقصودة ، فيبدأون بالدور العاقل ويتبعونه بالدور المجنون الى نهاية الزجل ، ويحفظ من هذه الأزجال كثير في مجموعات هذا والأجيال القريبة من أمثلتها في كتاب ترويح النفوس لحسن الآلاتي زجل يقول فيه :

كسرتُ بطيخة رأيتُ العجب   في وسطها أربع مداين كبار
وفي المداين خلق مثل البقر   في كل واحدة أربع قواعي خصار
وفي القلاع أقوام طوال الذقون   ودمعهم يجري شبيه البحار
من دمعهم تزرع نجوم السما   في خلقة المشمش عديم المثال

وأحياناً يقسمون الأدوار الى دور صاح ودور سكران . أو يصوغون فيها المفارقات على ألسنة الصبيان كما يجري على ألسنة العامة :

ياليل يا عين معرفش أكذب   والضفدعة شايلة مركب
وأبو قصاده ريسها   والقط الأعور حارسها

الى أشباه هذه « اللامنطقيات » المتواضعة التي يضعها أصحابها في مواضعها ويسمونها بأسمائها ولا تعدو عندهم أن تكون « منفساً » يستبيحونه الى حين ويعرضون به « اللامنطقية » في صورة فنية ، يعلمون ويعلم الناظرون اليها أنها من قبيل الصور الهزلية أو « الكاريكاتور » ولا يطلبون من الإنسانية أن تحلها في محل فنونها وأن تنبذ المنطق في سبيلها ·

فاذا كان لا بد من هذه اللامنطقية في الآداب العربية فعندها منها ما يغنيها ، ولها فيها مجال لا يخرج بالعقل من دائرة العقل ولا بالجنون من دائرة الجنون ·

ومما نحمده من أطوار الشعر العربي الحديث أن هذه المذاهب لم يكن لها تأثير ثابت فيه ، وأنها تعرض له مع عوارض الزمن كما تعرض الأزياء والأفانين ثم تمضي لطيتها الى مصيرها العاجل بعد شهور ، ولا تطول حتى تُحسب بحساب السنين ·

أما المذاهب التي كان لها أثرها المحمود فهي مذاهب الجد والبناء · فاننا إذا عرضنا الشعر العربي من أواخر القرن التاسع عشر الى أواسط القرن العشرين لم نخطئ أن نرى فيه أثراً جديداً لكل مذهب من المذاهب الواقعية أو المثالية أو الطبيعية أو الاطرادية الحديثة أو الابتداعية المتجردة · وقد تتراءى هذه المذاهب في أغراض الشعر كما تتراءى في أساليب الشعراء ، ومنها الأغراض التاريخية والاجتماعية والملاحم والمسرحيات والأغاني العاطفية والأناشيد القومية ، وكل مقصد من المقاصد التي ينظم فيها شعراء الغرب ، مع الفارق الذي يُحسب فيه حساب التقدم في الزمان كما يُحسب فيه الحساب لوفرة المحصول وسعة النطاق ·

وعلى الجملة يتقدم الشعر عندنا ولا تعتريه النكسة أو الجمود ، إلا أنه يعاني من أطوار العصر ما يعانيه كل شعر في أنحاء العالم ، وذاك هو المشاركة القومية في ميدانه الأول · فهو الآن لا يستأثر وحده بميدان العاطفة والخيال ، بل تشاركه فيه الصور المتحركة والقصص المطولة والنوادر الموجزة ومناظر التمثيل

ومسموعات الإذاعة وأخبار الصحافة ومبدعات الفنون التي تيسرت لها أسباب العرض في الأندية والمنازل ومجامع الناس في كل مكان ، وليس من المنظور أن ينشر الفن مع هذه المشاركة كما كان ينشر وحيداً منفرداً بالميدان قبل بضعة قرون .

على أنها مشاركة عارضة يعمل فيها التخصص عمله ويطول الأمد أو يقصر في هذا العمل المتصل بغير قرار . فاذا عاد الشعر الى الاستقلال بمجاله بين الفنون فقد يعود اليه أقوى مما كان ، لأنه يكسب المزية التي لا مشاركة فيها ، ويكسب الأنصار الذين لا يستبدلون به سواه ، ويتلقى المدد منه . ولعله دور من أدوار الشعر تركه الأوائل للأواخر على خلاف ما قيل [1] .

عباس محمود العقاد

(١) جاء في محضر الجلسة التي ألقى فيها الأستاذ العقاد هذا البحث الثمين تعقيبات لبعض أعضاء المؤتمر وردود للأستاذ صاحب البحث على تلك التعقيبات . ومن ذلك سؤال لرئيس مجمعنا وهو :

« أريد أن أسأل زميلنا المحترم عما نجده في كثير من مجلاتنا الأدبية من شيء يسمونه شعراً ، لا نرى له قافية ، ولا نرى له وزناً ، ونجد الشطر فيه أحياناً لا يتجاوز كلمة أو كلمتين بعدهما إشارة تعجب أو بضع نقط . فما هي الموسيقى الشعرية في ذلك ؟ وهل هذا الشيء يسمى شعراً أو يسمي نثراً أو ماذا يجب أن نسميه ؟ ومن المعلوم أن هذا النوع من الكلام له اليوم أنصار ممن يمكن تسميتهم أدباء »

وقد رد الأستاذ العقاد على هذا السؤال بما يلي :

« إذا جاءنا شيء من هذا مما لا وزن فيه ولا قافية – في المجلس الأعلى للفنون والآداب – أحلناه الى زميلنا الدكتور مهدي علام رئيس لجنة النثر لينظر فيه إذا شاء أن يعتبره نثراً . وليس لنا ولا نحب أن نحجر على أحد يختار لنفسه منهجاً للكتابة يسميه ما يشاء . إن لهم أن يكتبوا ما يشاءون ، ولكن ليس لهم أن يحكموا على الأوزان أو المعاني الشعرية » .

وعندما ذكر أحد الأعضاء أسماء أدباء ينهجون هذا النهج أجاب بقوله : « الكلام الذي لا تتوافر فيه المشاريع الشعرية لا نسميه شعراً . فقد يكون كلاماً بليغاً أو نثراً شعرياً ، وبهذا نفرق بينه وبين غيره من الفنون » .

مصر
الثقافة_ لأبو حديد
العدد رقم 40
21 أبريل 1964

العقاد رائد الاتجاهات المعاصرة في الشعر العربي

الدكتور : محمد غنيمى هلال

كنت أعتقد دائما ان الكتابة عن المرحوم الاستاذ العقاد ليست بالامر اليسير ، ويجب أن يتهيبها ويتروى فيها كل من يحس بتبعه الكتابه عن أعظم شخصيه ظهرت فى تاريخ فكرنا الحديث ، وليس ذلك بسبب غزارة النتاج الفكرى ، والفنى ، والنقدى ، وعمق هذا النتاج ، وامتداد ميادينه فسحب ، مما انفرد به العقاد بين مفكرينا منذ نهضتنا الحديثة ، ولكن على الاخص لأن وراء ذلك كله شخصية العقاد التى تنتظم هذا النتاج كله وتؤلف بينه ، وتتوحد معه ، حتى ليتحتم على الباحث هنا – مع ضرورة تذرعه بالصبروطول الأناة فيما يقرا أو يفكر – ان يكون ذا ثقافه تهيىء له ان ينفذ الى هذه المجالات الرحيبه اولا ، ثم يحدها محلها من ثقافه العقاد وحياته ، والعقاد الانسان ، والعقاد المفكر ، والعقاد الفنان ، ثم العقاد الأصيل الذى اختط لنفسه منهجا فى الحياه صادرا عن شخصيته هو ، فى فترات كان الملق والنفاق والتهريج وتلون الحرباء من وسائل الظهور حتى فى مجالات الثقافة نفسها . وكان خطر هذه الوسائل غير مقصور على الجانب الاجتماعى والخلقى بعامة ، بل كان يتعدى كل ذلك الى ماهو اخطر ، اذ كان يبعث الهوى على التضليل عن البحث الجاد ورؤية الحقائق كما هى لدى من تصدوا لريادة حركتنا الفكرية فى جيل العقاد . فكان بعضهم يهدم لذات الهدم ، متى راى ذلك وسيلة للظهور ، ويخالف لذات المخالفة وعن غير اقتناع بينه وبين نفسه ، متى راى ذلك طريقا للتغلب وفى الحالة الاولى قد يهدم ما استقر من تراث ، لا لأجل تقويمه ، ولكن لأنكاره جملة ، وفى الحالة الثانية ، يقوض سواه ليرتفع على انقاضهم ، وبين الجرى وراء المزاعم التى تتسم بظاهر العلم ، والجرى وراء الهوى الذى ينبعث عن صنعيته الأثرة البغيضة . يتبجح الباطل فى صورة الحق ، ويتحلى الزيف وتجد السطحية سبيلها الى عقول الدهماء الذين يتعشقون الجدة لذات الجدة ، ويستمرئون الانطلاق ، ولو الى فوضى ، لها طابع ذهنى ، تبدو فيه محاكاة عمياء ، كمحاكاة القرود ، ويشتبه هذا الانحراف لدى السطحيين من المثقفين بالتجديد الحقيقى الذى يقوم القديم تقويما سليما ، مدعما بثقافة نظرية عميقة ، التجديد الذى لا يعرف رحمة فى سبيل تمييز ما يستحق البقاء مما أصبح موضعيا مرده الى تاريخ الفكر ، وقد كان التجديد كله سبيلا لحفز الهمة ، وتفتح البصائر الى مجالات خصبة ، ولكن الاشتباه بين التيارين السابقين فى مجالات الفكر والادب فى نهضتنا الحديثة فى مطلع هذا القرن اوجد بلبلة فى الفهم بين دعوة التجديد وادعائه ، فوجد معسكر الرجعيين فى الثقافة ثغرة أتاحتها لهم نزعة الأدعياء حتى انكروا التجديد كله جملة ، أو استناموا الى سطح الدعوات الجزئية وبهرجها ، فانصرفوا عن التعمق الذى من شانه أن يدعم التجديد الصحيح .

وكثيرا ماظهر دعاة التجديد فى الشعر المعاصر بمظهر المعاداة للعقاد ، لأنه لم يقر ماذهبوا اليه من تجديد فى موسيقا الشعر الجديد ، زاعمين ان العقاد عدوهم اللدود فى هذا الجانب . وهمنا هنا ان نثبت ان العقاد قد مهد لهم الطريق لدعوتهم هذه ، وكان رائدهم الى جوهرها ، وقد أرسى حجتهم النظرية فيها أكثر بما أرسوا هم انفسهم ، وقد صرفهم ذلك عن رؤيه اعدائهم الحقيقيين ممن يتسترون بالصمت تقيه ، على حين ان هؤلاء الاعداء المتوارين عن اعين هؤلاء الدعاة ، هم فى الواقع الذين يصح ان يروا فيهم العقبة التى كانت خليقه ان تطيح بالدعوة الجديده من اساسها . وانما تحدثنا عن دعوة الشعر الجديد ، لا عن الشعر الجديد نفسه لأن الدعوة فى نفسها صحيحة ، وان أسىء تطبيقها فى الأعم الأغلب من حالاتها ، ولعل هذا من أهم الاسباب التى دعت الاستاذ العقاد ان يقف من الشعر الجديد ودعاته موقف الجحود له ، وان كان قد يسر الطريق امام هؤلاء المجددين بنظراته العميقة فى بناء القصيدة وصورها ، وهى النقطة التى نقتصر على عرضها فى هذا المقال .

كان العقاد الوحيد بين أقرانه الذى ارسى دعائم نقده على ثقافة نظرية وفلسفية واسعة ، هيأت له أن ينظر الى العمل الأدبى بوصفه كلا ، وأن ينظر بعد ذلك الى الجزئيات فى ضوء هذا الكل . وقد عرف كيف يمثل الثقافة العالمية ، فى جانبيها النظرى والعملى ، بعد ان اطلع ادق اطلاع واوسعه على تراثنا الأدبى القديم الذى تذوقه بحاسته الفنية المرهفة الخلاقة ، فاهتدى بذلك

كله الى مايدعم بناء القصيدة العربية ، ويهيىء للشعر أن يؤدى رسالته ،بتوفير الوسائل التصويريةالحديثة لها ، وكان من اثر ذلك ان تجدد ادراكنا الفنى ، فقومنا المفهومات القديمة على منهج جديد ، ولا زلنا نجد صعوبة فى تفهيم هذا الأدراك على وجهه الصحيح ،حتى لدى بعض من يتصدون للنقد فى الجامعات ومعاهد التعليم ، ممن لايكلفون أنفسهم مشقة الجهد ، وتعرف الصواب ، فى نظريات استقرت ورست فى الفكر العالمى منذ مايزيد على قرن ونصف من الزمان ، وكان للعقاد فضل جلائها لدينا على وجهها الصحيح العميق .

من المشهور الذى نشير اليه دون تفصيل ، أن بناء القصيدة القديم كان يقوم على مواصفات عامة ، بررتها بيئة البدوى فى عصور الشعر العربى الأولى ثم اقرتها ، وجمدتها اعتبارات عمود الشعر ، كما فهمه نقاد العربوشرحوه ، ففى خيال الشاعر البدوى • أنه يمتطى ناقته ، أو جمله للرحلة ، فيمر بالديار والأطلال فيتذكر صبواته ، ثم يصف ما يراه فى رحلته من نبات البادية وما يعانى فى هذا الشعر كى يصل الى الممدوح ، فيستميله الى العطاء بما قاسى من مشقة الرحلة اليه ، ويصل ذلك بالمدح وعلى الرغم من أن كثيرا من القصائد القديمة لم تتبع هذا المنهج فى حرفيته ، كما أقره القدماء ، قد كان من نتيجة اقرار النقاد له ، وغلبة سلطانه على معظم الشعراء ، أن غاب عن هؤلاء جميعا معنى الوحدة الفنية للقصيدة ، حتى أن أبا نواس حين اراد الشاعر أن يصف مايرى لاماسمع عنه، اقتصر على الدعوة الى استبدال وصف الخمر ومجالسه ،بالوقوف على الأطلال فى مطلع القصائد ، مما هو مشهور ومعروف ،لانطيل على القارىء بايراده.

واذن قام بناء القصيدة الجاهليةعلى اغراض متنافرة متعددة ، يوردهاالشاعر العربى القديم علىسبيل التداعى النفسى الذى لايستلزم ارتباطا ما ،من نوعما، سوى ما تبرره البيئة البدوية ، وخيال الشاعر فى الرحلة ، وهذا ما يتضحمن نص قدامى النقاد ، على «التحامأجزاء النظم ، والتئامها » فالالتحاميقتضىوصلا غير طبيعى بين أجزاء لاتربطها وحدة طبيعية ، وفى ضوء هذا الفهم القديم لبناء القصيدة العربية ينص الجاحظ على ماسماه : « القرآن » فيما يرويهعن رؤبة الرجاز ، ثم يفسره بالتشابه والموافقة ، ويوضحه بروايته لما قاله بعض الشعراء لآخر : » انا اشعر منك .... لأنى أقول البيت ، وأخاه ، وانت تقول البيت وابن عمه » فمبلغ جهدهم أنهم استجادوا وصل الأبيات المتوافقة فى داخل كل جزء من اجزاء القصيدة على حدة ، ثم لحم هذا الجزء بسواه على سبيل ماسموه :«التخلص» او « الخروج » وهو فى نظرهم ميزة المحدثين ، ولكنه لا يخرج القصيدة من نطاق التفكك ، وعلى أساس هذا « التخلص » أو « الخروج » مدحوا مثل قول « المتنبى » ..

لا والذى هو عالم أن النوى
صبر ، وأن أبا الحسين كريم

فقد انتقل المتنبى ، من شكوىالوجد والصبابة ، انتقالا جيدا فى نظرهم ،الى مدح أبى الحسين ، لأنه جعل الأمرين كليهما موضوع علم الله ، وعلم الله يسع كل شىء ، حتى المتضادات وهذا الجمع للغرضين ، فى مطلق العلم ، كاف لتبرير الانتقال فنيا لدى أولئك النقاد جميعا ، لا فرق بين كلام ابن «طباطبا» وغيره ،ممن تحدثوا ،عما ظاهره اقتضاء بناء القصيدةلوحدةبها ترتبط أجزاؤها، ارتباط الكلمةالواحدة لأن ابن «طباطبا» نفسه ، يورد مثالا لما نال بناء القصيدة التى تجمع بين البكاء على الأطلال ، والوقوف على الناقة والغزل والرحلة والاستماحة على نحو ما قلنا ، متى اجادالشاعر وصلها بالتخلص المذكور.

فاذا تحدث ابن رشيق عن أن القصيدة ينبغى أن تكون كخلق الانسان « فى اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وباينه فى صحة التركيب ، عاد بالجسم عاهة ، تخون محاسنه ، وتنفى معالم جماله ، .... » فلا يصح بحال أن نفهم ذلك على أنه دعوة الى وحدة فى معنى ما نفهم حديثا من الوحدة للقصيدة ، بل يجب أن نفهم ذلك فى ضوء اعتبارات عمود الشعر ، فى « التحام » أجزاء النظم والتئامها ، هذا الالتحام الذى بينا مفهومه ، وبديهى أن يكون الامر كذلك ما دام ابن رشيق نفسه ، يصدر كلامه السابق بقوله : « من حكم النسيبالذى يفتتح به الشاعر كلامه ، أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم ، متصلا به ، غير منفصل عنه ، فان القصيدة مثلها ، مثل خلق الانسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض » .. الى آخر ما أوردت من النص السابق، فلا ينبغى أن يصرفنا تشبيه القصيدة بخلق الانسان فى كلام ابن رشيق عن حقيقة معناه الواضح ، فى سياق كلامه ، كما زعم بعض من أرادوا تمويه أمور النقد ، واشاعة لبسها — عن سوء نية وقصور فيما نرى — لأنهم لا يسهل عليهم فهم الجديد وبينه وبينهم نفور مستحكم ، بل اننا نرى أن ابن رشيق فى كلامه السابق يفهم أن وحدة القصيدة مقصورة على وصل أجزائها ، التى لا وحدة لها فى الأصل ، وصلا يشبه وصل بعض أعضاء الجسم ببعض، من حيث ان هذه الأعضاء تؤلف فى عاقبة الأمر مخلوقا كاملا ، وان لم تكن الصلة محققة فى تجاور بعض أجزاء جسمه لبعض ، فاية صلة بين العين والأنف ، أو بين اللسان والاسنان ، سوى التجاور ؟ .. وهذا ما يبرر فى نظره التحام الاجزاء وكفى • واذن يتخير ابن رشيق وأمثاله فكرة الوحدة العضوية سبيلا لاقرار مفهوم يناقض تمام المناقضة مفهوم وحدة القصيدة كما يفهمه المثقفون جميعا اليوم •

فوحدة البناء والنظر الى القصيدة بوصفها كلا يؤلفوحدة ، كانتمعروفة تماما لدىالنقاد القدامى ، وعند الشعراء الا ما أتى عفوا من القصائد القديمة ، نتيجة لصدق التجربة ووحدتها الطبيعية ، كما فى بعض قصائد الغزل العذرى والاعتذاريات ، والشعر القصصى •

ومهمة النقد الأدبى فى العالم ، منذ وجد ، أن ينهض بالعناصر الصحيحة ، فى الأدب وينميها ، ولا يقتنع بكل ما سيق فى هذا التراث من وسائل فنية ، وذلك كى تصبح وسائل النضج الفنى واعية ، فيتاح للأدب والشعر أن يؤدى رسالتهما على خير وجه ، على حسب ما يتطلبمنهما على مر العصور •

ولو ان أرسطو قد قبل المسرحيات اليونانية كما عرفها والأدب الملحمىكما قرأه ، لما تقدم الادب العالمى ؛ فقد استوعبه اطلاعا ، واستشف منه مبادىء تقوم على أسس نقد نظرى ، يتعلق بوحدة العمل الادبى ، وصوره الجزئية، فى ضوء البناء العام ، وباسم ما اكتشفه عاب هوميروس سيد الشعراء فى نظره — فى بعضالمواضع — وأشاد به فى مواضع أخرى ؛ كما فعل كذلك سوفو كليس ، ويوربيدس ، وتراءت فى كل ذلك عبقريته الخلاقة التى أثرت فى نقد العالم كله • وانما أوردنا هذا الأمر البديهى لأنا حريصون

على نفى ما تتعلق به أوهام المتخلفين الذين يرون أن نقد التراث ، رغبة فى النهوض به واكماله ، وتمييز جوانبه – مع الاحاطة أولا – أمر يستوجب الجحود والانكار ، وعدم الوفاء للماضى، ورأيهم هذا يخالف طبيعة الاشياء ، وأظن الأمر من الوضوح بحيث يكفى الاشارة اليه لدحضه من أساسه – فوسائل التصوير الفنية والنهوض بها تفترق جوهريا عن المسائل التى تقوم على الاستقراء • فرفع الفاعل مثلا ، يقوم فى اللغة على استقراء يتطلب نزولا عليه ، احتفاظا بمفهوم اللغة ، ووظيفتها ، ولكن ليست الحال كذلك فى بناء القصيدة ، ووسائل تصويرها ، وعذرا اذا تعرضنا للرد على هذه الاعتراضات التافهة التى يتمسك بها بعض من يجعلون من أنفسهم المدافعين عن التراث ضد من يريدون اكماله بما استجد ، وهؤلاء هم الأوفياء الحقيقيون له ، ولسنا بعد فى عصر أبى نواس الذى رمى بالشعوبية لأنه دعا الى أن يضيف الشاعر ما يرى حين قال قديما :

تصف الطلول على السماع بها

اقدو العيان • كانت فى الحكم ؟

واذا وصفت الشىء متبعا ••

لم تخل من خطأ ، ومن وهم ! •

فقد تجاوزنا كثيرا عصر أبى نواس كما تجاوزنا دعوته •

والذى دعا اليه العقاد أن تكون القصيدة ذات وحدة فى بنائها ، لا فى موضوعها فحسب ، بل فى تصميمها فى التجربة وتآزر صورها ، لتصوير هذه التجربة ، تصويرا حيا ، ويستلزم ذلك استنكار الوقوف عند مفهوم عمود الشعر القديم فى الاكتفاء بالتحام أجزاء القصيدة ، كما يستلزم ذلك القضاء على الاعتداد بالبيت على أنه الوحدة فى بناء القصيدة ، ومن شأن البناء الجديد أن تكون الصور فيه بمثابة موجات حية بتعمق المشاعر النفسية الموحدة ، لا أبياتا متفرقة يلتحم بعضها ببعض ، ولا أغراضا متنافرة يجمعها تداعى المعانى ، حتى لو كان صادقا كما فى الشعر الجاهلى ، فما بالنا اذا أصبح تقليدا عند من كانوا يتبعون البناء الجاهلى للقصيدة ، على حين هم فى ملابسات للحياة مخالفة ، على سبيل التقليد : –

وعلى هذا الاساس الصادق الوفى للقديم يقارن الاستاذ العقاد الشعر العربى القديم بالشعر الانجليزى الرومنتيكى (ساعات بين الكتب سنة ١٩٢٧) – فيقول : «•• انك ترى الارتباط قليلا بين معانى القصيدة العربية •• ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت ، وكانت وحدته عندهم القصيدة ، فالأبيات العربية طفرة بعد طفرة ، والأبيات الانجليزية موجة تدخل فى موجة ، لا تنفصل من التيار المتسلسل الفياض » • وفى الفصول (١٩٢٢) يجحد العقاد تفكك القصيدة، والتفكك • « أن تكون القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير وحدة الوزن والقافية •• ولتوفية البيان نقول : ان القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصور خاطر ، أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بانغامه ، بحيث اذا اختلف الوضع ، أو تغيرت النسبة ، أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه الا كما تغنى الاذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة •• » وفى موضع آخر من نفس الكتاب يوضح العقاد الوحدة عنده ، وأنها تختلف عن المفهوم القديم فى عمود الشعر ، قائلا : « ننبه من يستبهم عليه الأمر الى أننا لا نريد تعقيبا كتعقيب الاقيسة المنطقية ولا تقسيما كتقسيم المسائل الرياضية ، وانما نريد أن يشيع الخاطر فى القصيدة ولا ينفرد كل بيت بخاطر » • ثم يؤكد العقاد أن القصيدة بنية كاملة •• «وان الاعجاب ببيت القصيدة جهل بالشعر والادب ، وميزان فى النقد يجب أن نحطمه ونعفى عليه » •

وتتضح أهمية هذا الادراك الجديد البناء ، اذا وازنا بينه وبين ادراك من نعدهم من رواد التجديد من أقران العقاد كالأستاذ الدكتور طه حسين الذى ظل يعنى فى نقده التطبيقى للشعر بجزئيات القصيدة ، وأبيات هذه الاجزاء وجزئيات هذه الابيات اللغوية ، دون مبالاة بالوحدة التى لايتضح قيمة هذه الجزئيات الا فى ضوئها ، ولم يدع الى تجديد فى هذا المجال ، بل انه ليبدو عدوا لهذا الادراك الجديد الذى استقر فى النقد العالمى ، منذ الرومنتيكيين كما أشرنا من قبل ، فهو يقول فى حديث الاربعاء على لسان متسائل يورد جوهر دعوة العقاد – التى اتفق العقاد فى مبادئها مع مدرسة الديوان ، وان ظل أعمقهم وأكملهم فهما لها – : « ألست تشفق على ملكات الشباب أن تفسدها هذه النماذج والمثل (مثل القصائد القديمة) وأن تعوقها عن أن تبلغ ماتريد لها من فهم القصيدة ، وانشائها على أن لها وحدة داخلية جوهرية ، تتصل بالمعنى قبل أن تتصل باللفظ : بالوزن والقافية ؟! » ثم يجيب الدكتور – فيما يجيب – هذا المتسائل الذى اختصر دعوة العقاد يقول الدكتور :

« ••• وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين ، وتفككها عند القدماء الاضحكت وأغرقت فى الضحك ، وتفكك القصيدة العربية القديمة واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى ، أسطورة يا سيدى من هذه الأساطير التى أنشأها الافتتان بالأدب الأوربى الحديث، والقصور عن تذوق الأدب العربى القديم » ثم يسوى الدكتور بين الشعر العربى القديم وغيره فى هذه الوحدة : « ولست أريد أن أبعد فى التدليل على أن الشعر العربى القديم كغيره من الشعر ، قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية ، وجاءت القصيدة من قصائده ملتئمة الاجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله ••• » ويطبق هذه الوحدة التى ارتضاها على قصيدة لبيد التى مطلعها :

عفت الديار محلها فمقامها

بمنى ، تأبد غولها فرجامها ••

وليس الاستاذ العقاد وأضرابه من مثل مطران وشكرى والمازنى بقاصرين عن تذوق الشعر القديم ، وروايته وملابسات هذه الرواية ، وهما السببان اللذان عزا اليهما الدكتور السبب فى دعوة هؤلاء الى وحدة القصيدة وحدة عضوية ، كما أنهم ليسوا من خصوم الشعر القديم فى حين هم من أعلم الناس به ، وأقدرهم على تذوقه ، وليس الاستاذ العقاد هو الذى يعد من خصوم الشعر القديم ، وكان واسع الاطلاع على دقائقه محافظا على قيامه وتفهمه ، بوصفه تراثا قائما صحيحا ، ولكن الذى ليس فيه أدنى ريب أن الشعر الأوربى قد مر بمراحل فى تجديده وتطوره ، وأن ميلاد الشعر الغنائى فى مفهومه الحديث ، قد اصطحب ، بل قام ، على الدعوة القائلة بالوحدة العضوية للقصيدة الغنائية ، ولم يكن ذلك من دعاة التجديد فى الغرب جحودا لتراثهم ، أو خصومة له بل كان واجبا يتمون به تراثهم ، وينمونه ويضيفون اليه ما انتهى اليه من جهد الاقدمين • وهذا مفهوم التجديد

البعيد من الخصومة المغرضة فى كل عصر ·

وسيذكر تاريخ الشعر فى نهضتنا الحديثةللاستاذ العقاد وأضرابه ، قدرتهم على فهم طبيعة التجديد · وانه ليس اندفاعا وراء الغرب ، لتقويض التراث كما فعل سواهم ، بل انه صادر عن ايمان صدر لديهم عن ثقافة واسعة عميقة قصر سواهم عنها ·

وانما عزونا الى الاستاذ العقاد فكرة الوحدة العضوية فى هذا المقال ، وفى مواضع أخرى مما كتبنا ، لانه كان ـ دون أضرابه · من الدعاة لهذه الوحدة ـ أعمقهم فهما لها ، وادراكا لدقائقها ، واقتناعا بآثارها الفنية الغزيرة وقد أشرنا الى أنه بدأ فى الدعوة اليها من عام ١٩٠٨ ، ثمدأب على الدعوة لها ، واكتشف أبعادها ودافع عنها ، واستوعب مفهومها الصحيح منذ بدأ بالكتابة فيها ·

وكان فهم الوحدة المعنوية على نحو ما طبقة الدكتور على قصيدة لبيد ذا أثر سىء فى النقد فى الجامعات حتى اليوم ، ونقله لمن لم يبذلوا جهدا فى قراءة الشعر الغربى والاطلاع على تاريخه ، أو من قصرت وسائلهم فى هذه السبيل فرأوا من اليسير ، الوقوف عند أقوال يرددونها عن غير علم · وأدنى اطلاع

وندع الاستاذ العقاد يشرح الأثر الفنى لتوافر الوحدة العضوية ، والفرق بين الادراكين القديم والجديد تجاهه ، متطلبا جمهورا جديدا لهذه النزعة التجديدية فى بناء القصيدة الحديث :

« اننى كنت أختار موضوعات قصائدى ولست أحسب فى اختيارها وصياغتها حسابا للذين يأخذون الشعر بيتا بيتا ، ثم لا يفرقون بين الابيات التى توضع فى قصيدة واحدة ، والابيات التىتوضع فى قصائد شتى بغير الاتفاق فىالوزن والقافية فهؤلاء لا اخالهم راضين عن هذا الديوان ، ولا أحب أن أرضيهم فى معنى ولا صياغة ، لأن الاسلوب الذى يطلبه قارىء يكتفى بالبيت · بعد البيت كأنه شىء مستقل عما قبله وبعده ـ غير الاسلوب الذى يطلبه قارىء يحوجه البيت الى تذكر ما سبقه ، وترقب مابعده · فهذا لايستريح تشوقه الابعد الفراغ من القصيدة ولايحكم علىأسلوبها الا بنسقها الشامل ، لاقسامها وأبياتها، أما ذاك فليس يطلب الا معنى على قدر البيت وليس يظن القصيدة شيئا الا أن يكون فيها «بيت قصيد» ولو كانت هى لغوا مبددا ، لا موجب لاتساقه فى نظام · ولا حيلة لنا فى اجتناب التباين الذى بين حزب البيب وحزب القصيدة لأن الاسلوبين مختلفان أشد الاختلاف ، والذوقين قلما يتفقان على نقد ولا استحسان ، وقد يفىأسلوب الابيات المتفرقة بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخوالج المركبة ، والنظرات المتعددة، والمعارف التى تتناول الاحساس بالتنويع والتحليل ، ولكنه لا يفى بمطالب النفوس التى تتجاوب فيها المعرفة والاحساس ، وتنظر الى الدنيا بعين تلمح فيها شيئا غير هذا النظر الآلى المباح للجميع » ·

وانما حرصنا على ايراد أكثر النص السابق الذى يرجع تاريخ ظهوره الىعام ١٩٢٨ لأنه فيما نرى لايشرح اهمية الوحدة العضوية من الناحية العضوية فحسب ، بل يربطها أوثق رباط بصدق التجربة وعمقها ، ووحدتها فيما نفهم لها من معان فى عصرنا الحاضر ·

فاذا استقام لدعاة الشعر المعاصر ادراك جديد للتجربة ، ووحدة القصيدة العضوية على نحو ما رأينا فان الادراك القديم فى فهم الوحدة المبنية على البيت أو بيت القصيدة ، ينهار من أساسه ، لتحل محله وحدة الشعور ، كى تصير القصيدة ، بمثابة موجات شعورية ينتظمها خاطر كبير ، أو عدة خواطر متجانسة تؤلف فى مجموعها وحدة ، وتنتقل الاهمية بذلك من البيت الى الصورة ، وينحصر الاعتداء بها فى البناء الكلى لا فى مجموعة الاغراض المتنافرة التى يلحم الشاعر بين أجزائها ولم يتعمق أحد فى هذا الفهم الحديث للبناء الكلى ، ما تعمق العقاد فى الجيل الماضى ، بل لم يقتنع بالفكرة ويدافع عنها مبدأ جماليا عاما ما اقتنع هو ·

ونقر بأن دعوة العقاد تلك كانت فى نطاق الوحدة كما فهمها ودعا اليها الرومنتيكيون ، وأنهبنى الصورة الكلية على صور تتآزر لاكمالها لتثير الشعور والاحاسيس وتنتظم الخواطر ، لا لتقف عند ظاهر الحس ، وهو فى ذلك كله ذو نزعة أقرب الى النزعة الرومانتيكية ، ولكن الذى يهمنا بخاصة هو أن نستحصل آمنين أن انتقال الأهمية من البيت الى الصورة والاعتداد بالبناء الكلى لفهم الدفعات الشعورية ، فى صورها الفنية الجزئية العضوية هما أساس الفلسفة للوزن الجديد فى دعوة أصحاب الشعر الجديد ، ولا تتيسر لهم دعوتهم الا بعد التسليم بتلك النزعة التجديدية التى كان العقاد صاحبها ، وغمضت حتى على أقرانه ، ولازال ادراكها متعثرا بين جدران الجامعات نفسها لدى من لا حصيلة ثقافية لهم سوى اجترار الآراء القديمة ، متخلفين عن تتبع تاريخ الشعر الجمالى ممثلة فى نتاج الشعراء العالميين ، ونقد نقادهم ، يقعد بهم عن ذلك قصور فى الثقافة لفقد أدواتها ، أو كسل ذهنى ، يريدون فيه أن يكون خلفا لسلف تتعدد لديه المعايير بتعدد الاشخاص فينتقد مايبرم، ويبرم ما نقض من رأى أو عمل · على أساس ملابسات ما يقول ، لا على عمق ثقافى أو احترام للموضوعية ·

وقد أثرت دعوة العقاد السابقة فى نهجه الشعرى فى الوزن نفسه ، فنظم بعض قصائد لم يراع فيها التساوى فى التفاعيل التقليدية ، وهى التى طالما استشهد بها من قبل ومنها ·

التقينا ·· والتقينا

بعد ما فرق قطران وجيشان يدينا

فتصافحنا بجسمينا ·· وعدنا فالتقينا ·

بعد عصر ـ أى عصر ··

فاذا كان العقاد قد عادى دعاةالتجديد فى الشعر المعاصر لأسباب كثيرة أهمها أن أكثرها أساء الى الدعوة بتطبيقها ، وأن كثيرا منهم ، قرن الناحية الفنية للتجديد بالتزام الشعر استجابة لنزعة خاصة ، وأن أغلبهم جنح الى الشعر الجديد فى زعمه طلبا للتيسير الذى ابتليت وتبتلى حركات التجديد والحركة الفكرية لدينا به فبالرغم من كل ذلك يتضح كما قلنا أن العقاد أقرب الى روح التجديد الصحيح فى الدعوة المعاصرة للشعر خالصة من كل شوائبها وانحرافاتها ، وانه صديق للمخلصين فيها فى واقع الامر ، اذا قدروا له جهده فى شق الطريق لهم ، من الوجهة الفنية ، وهو أدنى الى نفوسهم من حيث انه الرائد الوحيد لهم فى النقد الحديث·

وللمسالة جانب آخر متمم فىالصورة وفلسفتها عند العقاد ، وصلتها بالبيان العربى القديم وهو جانب نرجىءالحديث فيه الى مقال قادم نتم به الحديث عن اصالة العقاد فى مجال النقد وفلسفته وهو المجال الذى طالما قلت من قبل ، ومنذ سنين : ان العقاد أثر به فى نهضتنا الشعرية ، وفى تاريخ فكرنا الجمالى الحديث ، أكثر مما أثرت الجامعات العربية كلها من قبل ·

آراء للعقـــــاد

الحياة كالمرأة اذا أحبت امرءا قيدته بأحابيلها وعلقته بهواها ، فمن كان حي النفس تحتفظ الحياة بوجوده فهو مقيد بالغرائز والأهواء ، ولا تضعف هـــذه الغرائز والأهواء فى الانسان حتى يكون منبوذا من الحياة كأنه عاشق لها مملول لاتبالى هى أن تطلق له القيود وترسلــه حرا متى شاء ، فكلنا طالب قيد مزاحم على حانوت القيود ، ونحن على هدى من سبل الحياة مادمنا مقيـــدين بوهم من أوهامها أو عاطفة من عواطفهـــا ، لان قيودها تلك هى الازمة التى تقودنا بها حيث تريد .

جزى الله حانوت القيود فانه
مناط الأمانى من بعيـد ومكثب

تزود منه الناس فى كل حقبـة
وحجوا اليه موكبا بعد موكب

يصيحون فيه بالقيون كأنهـم
سراحين فى واد من الارض مجدب

فمن قائل عجل بقيـدى فاننى
طليق ، ومن عان كثير التقلب

اذا أخطأ الأغــلال قطب وجهــه
كئيبا ، وان أثقلتــه لم يقطب

يطوفون بالمغلول طيفة عاطـل
فقير بموشى الطيـــالس معجب

فهذا الى قيد من العقل ناظر
وما العقل الا من عقال مؤرب

يخفض بأغلال التجارب معجبا
على غبطة منـــه لمن لم يجرب

وهذا الى قيد من الحب شاخص
وفى الحب قيد الجامح المتوثب

ينادى : أنلنى القيد يامن تصوغه
ففى القيد من سجن الطلاقة مهربى

أدره على لبى وروحى ومهجتى
وطوق به كفى وجيدى ومنكبى

ورصعه بالحسن المسوم وأجله
بكل سعيد فى المنــاظر طيب

عزيز علينا العيش حرا وحولنا
أسارى الهوى من فائز ومخيب

ورب رخى البال تمت خطـوطه
يقيد دنيـاه بعنقـــاء مغرب

أمانى يقفوها فتربط خطـــوة
رباط الدياجى خطـوة المتنكب

وآخر أضنتـــه الملالة باسـط
يديه الى الاعمال فى غير مأرب

اذا ما رأى المكدود يمقت عيشه
تمنى على الايام شـقوة متعب

وكم طامع فى الجاه والجاه عصمة
ولكنه كالمعقـــل المتـــــأشب

يصد العدى عن ربه ويصـده
عن الناس صد المجحم المترقب

ورب عقيم حطم العقم قيـده
يحن الى القيد الثقيل على الأب

اذا منت الدنيا عليه أجابهـــا
بلعنـة موتور وعـولة مترب

يرى أن حال المقتدى من أساره
لديها كحال المجتـوى المتجنب

ومن لم تعلقه الحيـاة بقيدها
فياسوء ما اختارت له من تقرب

***

بنى آدم لا تنكروها فانهـــا
مياسم من أرواحكم لم تغيب

فما تكرهون القيد الا لانـكم
تنوءون منه بالثقيـل المشعب

أعـــزكم من لامـــزيد لوقره
ولا فضل فى اغــلاله لمعقب

وقد زعموا أن القياد قيــادة
لمن كان يمشى فى مجاهل غيهب

***

الاستعباد هو الجو الذى تعيش فيه الشياطين لانه جـو الخوف والاغراء ، وابليس يخاف أن يخرج منه الى جـــو الحرية كما تخاف السمكة أن تخرج من الماء :

هاتوا لى الخير والهدى جرعــا
أنجع نفسى حزنا كمن نجعـــا

حرية القوم أفســـدت خدعى
لم تبق لى فى الأنيس منخدعا

ان منعت لــذة حفزت لهـــا
فكيف حفزى من لم يكن منعا ؟

أو حجبت شـــهوة أزينهـــا
فكيف تزيين ظاهر ســـطعا ؟

وان طغى ظـالم له خنعـــوا
فكيف يطغى ان عز من خنعــا

لو دام هذا البـــلاء واتسعت
حرية القوم ضاق ما اتســـعا

واستغنت الارض والسماء معا
عن الشياطين فانطووا جـزعا

ما حاجـة الارض للأبالس فى
عهد نفا الخوف عنه والجشعا؟

وكيف نغذوهم بلا عمـــل
وهى على السعى شأنها اجتمعا

وان يأوونهـــــا اذا قشعت
عنها ظلام الدهور فانقشعـــا

أتى زمان أموت فيـــــه أنا
ابليس يأسا ، وفى يدى صنعا

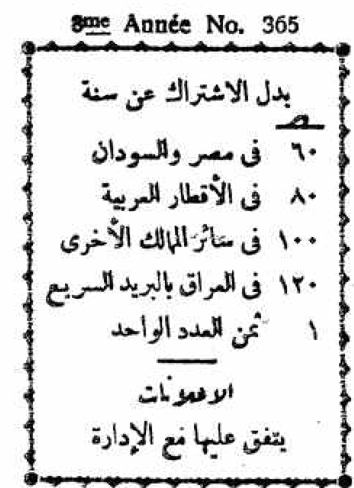
ودعت ملك الدنيـــا وودعنى
ملك اذا هم قلما رجعـــــا

هاتوا لى الخـــير جرعـــة فاذا
ضعفت عنـــه شربته جرعـــا

سأسبق الموت حــين تتبعنى
فانه لا حق اذا تبعـــــــا

8me Année No. 365

Lundi - 1 - 7 - 1940





ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Littéraire
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المسئول
احمد حسن الزيات

الإدارة
دار الرسالة بشارع المبدولى رقم ٣٤
عابدين — القاهرة
تليفون رقم ٤٢٣٩٠

العـــــدد ٣٦٥ « القاهرة فى يوم الاثنين ٢٥ جمادى الأولى سنة ١٣٥٩ — الموافق أول يولية سنة ١٩٤٠ » السنة الثامنة

العـــلم أو الأدب ؟ !

للأستاذ عباس محمود العقاد

جاءنى من الأديب « عبد القادر دوير » خطاب يسألنى فيه أسئلة متعددة عن رأيى فى خسارة العالم بفقد أديسون وماركونى، وخسارته بفقد شكسبير وبرنارد شو

وعن رأيى فيما هو الأسبق : « العلم أو الأدب ؟ ! » . وهل خلق الإنسان بطبيعته عالماً يتجه فكره إلى تهيئة أسباب معيشته، أو خلق بطبيعته أديباً يميل إلى الشعر والفنون ؟

ثم يسألنى : « ما رأيكم فى كلمة الأستاذ أحمد الصاوى المنشورة فى الأهرام يوم ١٧ يونيو التى يناشد الشباب المصرى فيها أن يهجر الأدب والشعر وينصرف إلى العلم والاختراع ليكون رجلاً عملياً عاملاً . وختمها بقوله : « أسكتى إذن يا آلهة الشعر لقد ذهب أوانك وتلاشى سلطانك ، وأخرجى أيتها الأرض شباباً واقعياً قوياً يفل الحديد بالحديد والنار بالنار لا بالقصائد والأشعار »

وقد قال الأديب : « أرجو — إذا تكرمتم بالرد — أن ينشر بحثكم على صفحات مجلة « الرسالة » الحبيبة إلى قلوبنا كل الحب »

* * *

وقد رجعت إلى أعداد « الأهرام » منذ السابع عشر من شهر يونيو ، فقرأت فيها حوار الأستاذين الصاوى والحكيم عن

الفهـــــرس

صـــفحة

١٥٠١

الشعر والسلاح ، وتتبعت ذلك الحوار إلى أن بلغت به : « مربط حمار الحكيم » و « فيران السفينة » ؛ وانتهيت منه وأنا أقول : « الحق على أساتذة الإنشاء منذ نيف وأربعين سنة فى الديار المصرية ... فلولا موضوعات المقابلة بين الصيف والشتاء ، وبين الذهب والحديد ، وبين العلم والمال ، وبين العلم والأدب ، لما وقع فى الأذهان ذلك الخاطر الذى نعود إليه فى مصر فترة بعد فترة لنقضى للعلوم على الفنون ، أو للفنون على العلوم ، أو لنوحى بهذه دون تلك فى تثقيف الأمة وتعليم الشباب

فما معنى هذه المقابلة ؟

هل النفس الإنسانية صهريج من المعدن نزيد فيه من العلم بمقدار ما ينقص من الأدب ؟ هل العلم والأدب ضرتان تلقى إحداهما من الحظوة والزلفى بمقدار ما تلقى صاحبتها من الهجر والإعراض ؟ هل الجمع بين العلم والأدب فى الأمة الواحدة مستعصٍ أو مستحيل ؟

فإن لم يكن شيء من ذلك كما يحسبه الحاسبون ، فما معنى هذه المقابلات ، وماذا نجنى من الإزراء بالعلوم محاباة للآداب والفنون ، أو من الإزراء بالآداب والفنون محاباة للعلوم

ماذا نجنى من هذا وذاك ونحن فقراء فى هذا وذاك ؟

وماذا أصبنا من الفن والأدب حتى يقال إننا قد شغلنا به عن العلم والاختراع ؟ بل ماذا عندنا مما اخترعه الآخرون حتى نبحث فى اختراع الجديد، ونزعم أننا لولا الفن والأدب لاخترعنا نحن أيضاً مع المخترعين ؟

أما إذا أغضينا عن أنفسنا ونظرنا إلى أحوال غيرنا ، بل إلى الأحوال التى دعت إلى كتابة ما كتب فى تفضيل السلاح على الشعر ، أو تفضيل القوة على الذوق ، فماذا نحن واجدون ؟

نجد أمة غلبت بالدبابات والطيارات وهى لم تخترع الدبابات والطيارات ، ونجد أمة لها مهندسون غلبت أمة لها كذلك مهندسون لعلهم أفضل من أولئك المهندسين ؟

فالمسألة ليست مسألة اختراع الدبابة والطيارة ، ولا هى مسألة الهندسة والصناعة ، ولكنها مسألة « الباعث النفسى » الذى يكمن وراء علم العلماء واختراع المخترعين وهندسة المهندسين

وهذا « الباعث النفسى » هو الحقد الذى تأجج فى صدور الألمان فجعلهم يطلبون من الدبابة مالم يطلبه منها أصحابها الأولون

فإن كان رأى الأستاذ «أحمد الصاوى» أن يملأ النفوس بالحقد لأنه صنع من الدبابة مالم يصنعه منها الاطمئنان والرضى فله رأيه الذى يرتضيه بمعزل عن الشعر والفن ، أو بمعزل عن المفاضلة بين المهندسين والشعراء

أما إن كان يريد بما كتب شيئاً غير هذا فليس فى المقدمات ما يبنى عليه نتيجة غير تلك النتيجة . وليس فى انتصار مقاتل على مقاتل من جديد يمسح ما كتبته الإنسانية إلى الآن ، ويخط فى مكانه سطوراً أخرى لم يكتبها التاريخ

قال الأستاذ أحمد الصاوى : « ... المهندس هو الذى جلس أمام لوحه الخشبى ورسم على الورق أقصى ما يخطر بالبال من خيال الأهوال : تصور الموت نفسه أمامه وتحداه بالحديد والنار ، فرسم الطيارة ورسم الدبابة ورسم الغواصة ، ثم عاد فرسم لكل آلة من هذه عناصر دمار جديدة . فلم يكتف بنوع واحد من الطيارات والدبابات »

« ... هذه هى رسالة المهندس والكيميائى يمملان جنباً إلى جنب . هذا هو الحاضر ، وهذا هو المستقبل . فإلى الشباب المصرى الذى يريد الأدب ويتعلق بالقصص ويحب الشعر تقول : استيقظ . لقد دقت ساعة الحقائق ، فانصرف إلى العلم بكل قواك ... »

فهل الهندسة هى التى صنعت هذا الصنيع ؟

لو كانت الهندسة هى التى صنعته لكان أولى المهندسين به هم أصحاب الاختراع من الإنجليز والفرنسيين ، هم الذين اخترعوا الدبابة وشغلوا بتحسين الطيارة فى الوقت الذى أقبل فيه الألمان على المناطيد من أيام زبلين وخلفاء زبلين

فعند الإنجليز والفرنسيين مهندسون كالمهندسين الذين عند الألمان ، بل هم المهندسون السابقون المتفوقون فى هذا الميدان

ولكن « البواعث النفسية » هى التى جلست وراء المهندس فأوحت إلى الهندسة فى أمة حاقدة مالم توحه إلى الهندسة فى أمة مطمئنة راضية

والبواعث النفسية هى كل شيء

هى الحياة . وكل ما عدا ذلك فهو أدوات وآلات .

***

والآن وقد ظهرت الدبابات الفخام هل يستطيع قائل أن يقول :

إن قلة الهندسة عند الفرنسيين والإنجليز هي التي أقلت نصيبهم من تلك الدبابات الفخام ؟ أو هي التي تمنعهم أن يخترعوا مثلها ، أو يخترعوا لها آفة تقضي عليها وتفلها على نحو ما يقولون : إن الحديد يفله الحديد ؟

كلا !

ليست قلة الهندسة هي العلة . . . فالهندسة هنا كثير

وإنما العلة «فرصة الوقت» إذا اتسعت أو ضاقت للمخترعين. ولن تكون الهندسة هي الباعث على اغتنام الفرصة المنشودة ، وإنما هي البواعث النفسية التي أسلفنا الإشارة إليها ، وهي في الحرب والسلم أمضى سلاح

وهل يعلم الأستاذ الصاوي كم من الملايين الثلاثة أو الملايين الأربعة الذين زحفوا على فرنسا من الشباب الألمان يدرسون العلم ويقرأون الهندسة ؟ وكم منهم يقرأون القصص والروايات ؟

كلهم قراء روايات وقصص كما ظهر من إحصاء الكتب التي كانت ترسل إليهم في الميادين ، فإذا طلبوا مع الروايات والقصص كتباً أخرى فذلك هو كتاب هتلر الذي يفرضونه هناك على جميع الشبان ، وليس هو بهندسة ولا بعلم واختراع ، ولكنه شيء أقرب إلى الأحاجي والأساطير !

* * *

فالهندسة ليست مصدر القوة الألمانية

والأدب لم يكن مصدر ضعفهم يوم انهزموا في الحرب الماضية

لا شأن للهندسة والأدب هنا أو هناك ، بل الشأن كل الشأن للبواعث النفسية، ثم تكون هندسة القوم أو يكون أدب القوم على حسب تلك البواعث من الحركة أو السكون ومن الخير أو الشر ومن الصلاح أو الفساد

ويح الإنسان ... كم تروعه الضجة وكم تخلبه قعقعة السلاح !

وماذا لو طبقنا رأي الأستاذ الصاوي على العلم نفسه ولا نقول على الفن والأدب والقصة والرواية ؟

يوم أن هزمت فرنسا في حرب السبعين كان اسم بسمارك ومولتكه يدوي في كل زاوية من زوايا الأرض، ويجري على كل لسان في المغرب والمشرق

وكان في زاوية من زوايا فرنسا رجل يدعى لويس باستور يكشف جراثيم الأوبئة وأسرار التعقيم ، ويعرض نفسه كل لحظة لهلاك لم يتعرض له بسمارك في العمر الطويل

فما رأي الأستاذ أحمد الصاوي في رجل غاضب مثله متحمس مثله ناصح لبني الإنسان مثله يدخل على الشيخ باستور فيقول :

قم أيها الشيخ الفارغ ولم قواريرك وأنابيبك ؟! الوقت وقت نار وحديد وليس بوقت ماء وزجاج !

وأين مع ذلك حرب السبعين كلها بما انطلق فيها من المدافع وانصهر فيها من الحديد إلى جانب تلك الأنبوبة التي لم يسمع بها ساكن الحجرة المجاورة في بيت باستور ؟

لكنها الضجة التي تروع الإنسان . ويح الإنسان ، ثم ويح الإنسان !

ولو سألنا له جزاءه الحق لسألنا له طوفاناً من الطغيان يغرقه إلى آخر الزمان ، ويشبعه ما استطاع الشبع من الحدائد والنيران

ولكنه مخلوق غافل ، تشفع له نية مصلح أو نفحة فنان .

وقد نعلم رأي الصاويين جميعاً فيما يقولون الآن ، إذا نسيت الحرب القائمة ، وبقيت صرخة من صرخات النفس الإنسانية ، لعلها تنظم اليوم في قصيد أو تثبت في لوحة فنان أسوان

عباس محمود العقاد

مصر
فصول
العدد رقم 4
01 سبتمبر 1983

العمى فى مرآة الترجمة الشخصيّة
طه حسين وڤيد مهتا

فدوى مالطى - دوجلاس

المقارنة نوع من الرؤيا . وتشتمل الرؤيا فى هذا البحث على مقارنة بين سيرتين ذاتيتين لكاتبين ضريرين ، هما طه حسين وڤيد مهتا Ved Mehta .

يعتبر كتاب «الأيام» لعميد الأدب العربى من أروع المؤلفات العربية المعاصرة[1] . وتنبع أهميته من طبيعته كأثر تاريخى واجتماعى ، فضلا عن أنه يعبر عن صراع شخص كفيف ، هو من أعظم المفكرين والأدباء المعاصرين[2] .

أما ڤيد مهتا ، فهو كاتب هندى ينتمى إلى الهندوسية ، كف بصره فى طفولته ، ويعيش الآن فى الولايات المتحدة الأمريكية . ولقد ألف باللغة الإنجليزية أربعة عشر كتابا ، وصدرت ترجمته الشخصية «فيدى» Vedi فى عام ١٩٨٢ . ويعتبر فيد مهتا من أشهر المؤلفين فى أمريكا[3] .

ولاشك فى أنه لا يوجد تأثير مباشر أو متبادل بين طه حسين وڤيد مهتا ؛ فمن المؤكد أن طه حسين لم يقرأ كتاب فيد مهتا الذى صدر سنة ١٩٨٢ ، والاحتمال بعيد فى أن تكون لڤيد مهتا معرفة ما بطه حسين .

فما المقارنة أو - بالأحرى - ما مفهوم الأدب المقارن فى هذا البحث؟ يجب الإشارة منذ البداية إلى أنه ليس ضروريا أن يقوم الأدب المقارن على التأثير والتأثر ، أى على مسألة صلة تاريخية بين مؤلفين معينين ؛ فليست المسألة فى هذه الحالة مسألة تشتمل على مجرد مفهوم للأدب المقارن أو حتى النقاد الذين يعتمد عليهم الباحث ليثبت معناه الخاص[4] . إن المسألة مسألة منهجية أساسية . وقد يتساءل المرء : هل من الواجب أن يظل النقد الأدبى حبيس الإطار الفكرى والتاريخى لفلسفة القرن التاسع عشر الوضعية ؟ أم أن عليه أن يفيد من إنجازات المناهج النقدية الآنية التى تسود العلوم الإنسانية فى القرن العشرين ؟ وتجدر الإشارة إلى أنه حتى علم التاريخ قد اقتبس منهج المقارنة من خلال المجال المسمى «التاريخ المقارن» ، ذلك الذى يبحث المقارنة بين تطورات ومؤسسات تاريخية ، دون حدوث أى تأثير بينها .

وإذا لم يكن هدف المقال إيضاح التأثير ، فما الهدف لدينا إذن؟ نزعم - فى الحقيقة - أنه من المفيد للنقد والأدب معا أن يقارن باحث الأدب المقارن بين أدباء مختلفين (أو بين آداب مختلفة) من مجموعات لغوية مختلفة ، للتساؤل عن كيفية معالجتهم الأدبية عندما يتناولون المسائل والقضايا نفسها . وأحسب أن عملية المقارنة تخسر كثيراً إذا قامت بين كتب تختلف فى شكلها ، أو جنسها الأدبى ، أو القضايا التى تتناولها . ويحتاج الناقد - لكى تكون المقارنة مفيدة - إلى دراسة التوازيات على مستوى التشابهات والاختلافات ، بحيث يكون الأدب المقارن سياقا للقراءة والفهم .

عندما يقرأ قارئ كتابا فى تراث ما ــ سواء كان واعيا أو غير واع ــ فهو يدركه من خلال سياق هذا التراث . وينبغى لوظيفة الأدب المقارن أن تفهم كنوع خاص من القراءة « السياقية » التى تستغل أكثر من تراث واحد . بمعنى أننا نقرأ كلا من الكتابين فى سياق الآخر ؛ فالنظر إلى كتاب واحد يعطينا سياقا للثانى .

كيف نفهم إذن طه حسين وڤيد مهتا من خلال هذه النظرية ؟ أولا : يترتب على ما قلته آنفا عن عملية المقارنة أنه ، كلما زاد عدد المسائل المشتركة بين النصين ، سهل النظر إلى الهموم الخاصة للمؤلفين المختلفين وتراثهما .

ومع « الأيام » و « ڤيدى » نحن إزاء عدة عناصر مشتركة :

أولا : يمثل كلا النصين ترجمتين شخصيتين .

ثانيا : كف بصر كل من المؤلفين فى أوائل عمره ؛ ولذلك يتناول كل منهما مسألة العمى على مستويات مختلفة .

ثالثا : وهذا عنصر يبدو أقل وضوحا : ينتمى كلا الكاتبين إلى العالم الثالث(٥) .

ويقودنا هذا العنصر الأخير إلى نقاط مهمة ترتبط بالدراسات السائدة فى الأدب العربى ، التى تقوم على مقارنته بالأدب الغربى عادة(٦) ، وهو ما يمكن رده إلى سببين ؛ الأول يتعلق بقضية التأثير ؛ فالكثيرون يجمعون على أهمية دراسة تأثير الأدب الغربى فى الأدب العربى ، وبخاصة فى استفادة الأخير من الأجناس الأدبية التى سادت فى الغرب . أما السبب الثانى فيتحدد فى شهرة الأدب الغربى ، والنظر إليه بوصفه نموذجا يحتذى . وفى الحقيقة ، فإن ثمة ارتباطاً بين السببين ؛ إذ تومئ عملية المقارنة إلى رغبة الباحث فى إثبات أن الأديب المتأثر ند للأديب الذى أثر فيه. وهذا النوع من الدراسات مهم ومفيد ، لكنه ينتمى إلى مجال آخر .

وعندما نقوم بمقارنة بين مؤلفين من العالم الثالث نحصل على نتائج أكثر أهمية من النتائج التى نحصل عليها من المقارنة بين الأدب العربى والأدب الغربى ؛ إذ تبرز قضية العلاقة بالغرب فى معظم بلاد العالم الثالث التى تتمتع بتراث أدبى وحضارى طويل ، احتك بالحضارة الغربية وأدبها ؛ ومن ثم يعيش كتاب هذه البلاد ، ويكتبون ، فى مجتمع يحيا صراعا بين القديم أو التقليدى والحديث . ونحن نستطيع أن نقارن ــ على سبيل المثال ــ بين وجود التقاليد فى كلا النصين . وتمتد هذه المقارنة إلى كيفية انعكاس مسألة الحديث والتقليدى ، والغرب والشرق ، فى كلا النصين . وسوف نكتشف ــ من خلال تحليلنا ــ ارتباط هذين الموقفين ــ أى الحديث والتقليدى ــ بالعمى وأهميتهما بالنسبة إليه .

لكن العمى يبدو ذا دلالة من حيث هو موقف للتعبير عن قضية صراع الحديث والتقليدى ، كما أن له أهمية خاصة فى تحديد خصائص الترجمة الشخصية نفسها ؛ وذلك لانه يمكننا أن نرى كلا النصين مرآة للعمى . ويمكننا أن نرى أى نص بوصفه مرآة للمجتمع أو للذات . فعلى النحو الذى يوضحه جابر عصفور فى دراسته الأساسية عن طه حسين،كان طه حسين يمتلك وعيا عميقا بهذه المسألة(٧) . لكن الترجمة الشخصية تمثل نوعا خاصا من المرآة ؛ لأن موضوعها هو المؤلف نفسه ، فيصبح النص فى هذه الحالة مرآة تعكس المؤلف ، بحيث يكون مؤلف النص فى الوقت نفسه كاتب النص وموضوعه .

وكلا النصين يتناول العمى على مستويين مختلفين ؛ أولهما عمى المؤلف ، أى كاتب النص ؛ وثانيهما عمى البطل أى موضوع النص . البطل مصاب بالعمى؛ فالكتاب إذن حكاية رجل ضرير ، من ناحية ، ومن ناحية ثانية فإن هذا البطل الكفيف يتحرك من خلال رؤية مؤلف مصاب بالآفة نفسها ، أى أن ذات المؤلف هى ذات وموضوع فى وقت واحد . ولا يقف كاتب الترجمة الشخصية الضرير عندحد الكتابة عن نفسه أو نظرائه ، بل إن بإمكانه أن يتقمص رجلا آخر بصيرا ، وفى كلا الحالين نصبح إزاء موقف يشكل جزءاً من رؤية الترجمة الشخصية . وبما أن العمى يمثل محور النصين فهو ــ بدوره ــ يلقى ضوءاً على مرآة الترجمة الشخصية .

تقودنا مسألة رؤية الترجمة الشخصية إلى خاصية أخرى ، تتعلق بكون النصين ينتميان إلى فن القص (narrative) . فكتاب « ڤيدى » منقول إلينا من خلال ضمير المتكلم ؛ أما كتاب « الأيام » فهو منقول ، كما لاحظ عدد من النقاد ، من خلال ضمير الغائب(٨) . وقد أوضح ڤيليب لوجون (Philippe Lejeune) فى دراسته البارعة عن الترجمة الشخصية المسماة « ميثاق السيرة الذاتية » (Le Pacte Autobiographique) أن لدينا إمكانات عدة تتعلق بنوعية الراوى فى السيرة الذاتية . وتمثل رواية الضمير الغائب واحدة من هذه الإمكانات . وتتمثل النقطة المهمة فى هذه الحالة فى أن الظاهرة التى يسميها لوجون « ميثاق السيرة الذاتية » موجودة بلاشك فى نص « الأيام » .

ونستطيع أن نقول إن أى طراز أدبى ــ قصصيا كان أو غير قصصى ــ يتألف من ميثاق معقود بين المؤلف والقارئ . ويتعلق هذا الميثاق بنوعية الطراز بالذات ــ كالميثاق الروائى أو الميثاق التاريخى ــ على سبيل المثال .

ويشتمل ميثاق السيرة الذاتية على تعاقد ضمنى مؤداه أن المؤلف وبطل الرواية شخصية واحدة ، أيا كان الضمير الروائى فى النص . ويتم عقد هذا الميثاق بطرائق عدة . ومن بين الطرائق التى يذكرها لوجون ، والمستخدمة عند طه حسين ، ثمة إشارات إلى اسم البطل (خصوصا عندما يكون الشخصية نفسها كالمؤلف) ، وثمة إشارات إلى المعلومات الشخصية التى

تتطابق مع ما نعرفه عن المؤلف ؛ بمعنى أن المؤلف والبطل الرئيسى يمثلان الشخصية نفسها ، بالرغم من وجود رواية الضمير الغائب[٩] .

وكما هو معروف ، يتكون كتاب « الأيام » من ثلاثة أجزاء ، نشرت فى سنوات مختلفة ، وقد طبع الجزء الأول سنة ١٩٢٦ والجزء الثانى سنة ١٩٤٠ . أما الجزء الثالث فنشر أولا مسلسلاً فى مجلة «آخر ساعة» سنة ١٩٥٥ وتم نشره فى كتاب سنة ١٩٦٧[١٠] . لكننا نزعم أنه بالرغم من اختلاف تاريخ الطبع تمتلك الأجزاء الثلاثة من الكتاب استمراراً أدبيا يبدو واضحا . ولا يرجع ذلك إلى طبيعة النص بوصفه سيرة ذاتية فحسب ، بل يرجع ـ بالمثل ـ إلى المعانى الموجودة فى النص نفسه . ونستطيع أن نصف الأجزاء بصورة عامة بأن نقول إن الجزء الأول يبحث البيئة الريفية ، ويبحث الجزء الثانى البيئة الأزهرية ، أما الجزء الثالث فيتناول الحياة الجامعية فى مصر وفى الخارج . ويلاحظ الناقد مباشرة من هذا النظر السريع أن للنص تطوراً زمنياً ، بمعنى أن النص يبدأ بطفولة البطل وينتهى به أستاذاً فى الجامعة .

أما كتاب «ڤيدى» فيحكى لنا طفولة ڤيدى وتربيته . وهو البطل الرئيسى ، حيث تربى فى مدرسة داخلية للعميان ، كان يقيم فيها طوال يومه . وعلى هذا النمط يصور لنا الكتاب حياة ڤيدى وتعليمه الخاص، وتدريبه الذى القيه فى هذه المدرسة ويصف الكتاب أيضا زياراته ـ أثناء فترات معينة ـ لعائلته ، وأخيرا مغادرته المدرسة .

ووالد ڤيدى طبيب هندوسى ، درس فى الغرب ، وأصبح واعيا ، بوصفه موظفا فى إدارة الصحة العامة ، بمشكلة العميان فى القرى ، أولئك الذى كانوا يعيشون ـ كما قال لابنه ـ كالحيوان الجريح ، فأراد لهذا السبب الاستقلال الكامل لڤيدى، بالرغم من عاهته . وبالإضافة إلى ذلك لم يكن اختياره هذه المدرسة عرضيا ؛ فمدير المدرسة هندى مسيحى، درس فى أمريكا ؛ فلابد فى هذه الحالة من أن تكون معرفته الخاصة بالتدريس للمكفوفين « تقدمية »[١١] .

وكانت هذه المدرسة مؤسسة خاصة بالمكفوفين اليتامى . ولقد عاش ڤيدى فى هذه البيئة طفلاً ضريراً غنياً وسط الأطفال الفقراء المكفوفين .

وكما هو واضح ، فإن كتاب «ڤيدى» محصور فى طفولة البطل ، بينما تمتد سيرة طه حسين الشخصية من الطفولة إلى سن الكهولة والنضج . ولكى يتناول تحليلنا المعانى والأساليب المرتبطة بالعمى فلا مناص من أن نفحص الأجزاء الثلاثة لـ « الأيام » . ولكى نقارن ـ مثلا ـ بين الموقف من مسألة الغرب فى النصيين ، أو بين تجربة كل من المؤلفين مع الكتابة البارزة للعميان ، برايل Braille ، يجب علينا أن نمد التحليل إلى الجزء الثالث من « الأيام » . ولهذا سوف نعتبر الأجزاء الثلاثة ميدانا واحدا للمقارنة .

وقبل أن نبدأ التحليل ينبغى أن نوضح أن اهتمامنا ينحصر فى النصين ذاتهما فحسب ، بمعنى أننا لا نبحث عن واقع تاريخى ما فى حياة مؤلفى الكتابين ، بل إن مبدأنا التحليلى لا يفارق النص . وبالتالى فإن نتيجة البحث ليست تخمينا لواقع العمى فى حياة الكاتبين ، بل تتضمن واقع العمى فى النصين وأثره فى تطورهما .

كتابة العمى

لعل أهم سؤال نستطيع أن نطرحه بالنسبة إلى كاتبين ضريرين هو السؤال الذى يرتبط بنوعية الكتابة (écriture) نفسها . وقد عرضت جانيت مالكولم Janet Malcolm كتاب « ڤيدى » قائلة إن النص مكتوب من خلال نظرية « العمى الكامل »[١٢] . فما معنى الكتابة من خلال نظرية العمى ؟ وبناء على ذلك ما الذى نقصد إليه عندما نتكلم عن كتابة العميان؟ فلنطرق هذا السؤال من وجهة نظر أخرى . كيف تختلف كتابة راوٍ ضرير عن كتابة راوٍ بصير؟ أى كيف يصور لنا الضرير عالمه الخاص ؟ وكيف يستخدم أساليب الكتابة ومفاهيمها ليبلغ هذا الهدف ؟[١٣] .

ونبدأ فنقول إن كتابة العمى تتميز بخاصة مؤداها أن المعرفة برمتها تجىء إلينا من خلال الحواس اللابصرية ، كالسمع واللمس والشم ـ على سبيل المثال . ومن الجدير بالذكر أن واحداً من التأثيرات الناتجة عن الاعتماد على الحواس اللابصرية يتكون ـ أيضا ـ من تغيير دور الإدراك اللابصرى نفسه . إن حضور الحواس اللابصرية فى النص لا يعنى ـ بالضرورة ـ أى ارتباط بالعمى ؛ فمن الواضح ـ مثلا ـ أن المبصرين يستخدمون أشكال الإدراك اللابصرية مع الأشكال البصرية فى الوقت نفسه . فلكى يرتبط استخدام المعرفة اللابصرية بعمى الراوى ، يجب استخدام هذه المعرفة اللا بصرية بطريقة مغايرة لطريقة استخدام هذه المعرفة عند شخص مبصر . فالسمع ـ على سبيل المثال ـ يستخدم ـ أحيانا ـ بطريقة عادية وليس بوصفه وسيلة للتعيين . وعندما يسمع الشخص حواراً ما ويرد عليه ، يختلف هذا عن استخدام حاسة السمع لتعرف شئ ما أو حتى شخص ما .

وعندما نقول إن معرفة العالم تشتمل على معرفة لا بصرية ، نقصد استخدام الحواس ـ ما عدا البصر ـ لتعرف الأشخاص والأشياء . وإذ نظرنا مرة أخرى إلى ملاحظة جانيت مالكولم عن نص «ڤيدى» بأنه مكتوب من خلال نظرية « العمى الكامل » أدركنا أن هذه الملاحظة تقوم على استخدام ثابت لكتابة العمى ؛ لأننا نشارك ڤيدى فى اكتشافه اللا بصرى، لبيئته .

ومن أهم الحواس اللا بصرية المستخدمة فى الاستكشاف الأعمى حاسة اللمس. ويستخدم النص اللمس ـ أولا ـ وسيلة من وسائل المعرفة الشخصية بالناس. وعلى سبيل المثال، عندما وصل ڤيدى إلى المدرسة، لمسته أياد كثيرة مرحبة به فكادت تدغدغه[١٤]. وعندما تعرف ابنة مدير المدرسة الطفلة التى كانت فى سريرها، قادته والدتها إلى السرير، حيث «وضعت يدى فيه ولمست ساقين تركلان»[١٥]. وحينما دخل قاعة النوم للمرة الأولى لمسه الأولاد[١٦].

ويمتد استخدام حاسة اللمس وسيلة إلى إدراك أشياء أخرى. فعندما يصف ڤيدى ـ على سبيل المثال ـ الكتب المستعملة فى المدرسة، يصفها من خلال أغلفتها. ولقد كان لكتاب القصص المأخوذة عن الكتاب المقدس «غلاف أملس متين». يذكره بـ «تمثال طويل من الرخام»[١٧]. أما الكتاب المدرسى للمرحلة الأولى فكان له «غلاف خشن من القماش»، بينما كان لكتاب الأساطير «غلاف نحيف من الكرتون»[١٨].

واستغلت المدرسة حاسة اللمس ـ أيضاً ـ بوصفها وسيلة تعليمية. فقد عرف الأولاد ـ على سبيل المثال ـ أشكال الحيوانات من خلال لمس لعب على شكل الحيوانات. ويصف ڤيدى طيراً كـ «شئ منفوش منتفخ، ومصنوع من القماش»[١٩].

أما حاسة السمع فهى مستعملة للتعيين، بالنمط نفسه المستخدم فى حاسة اللمس؛ بمعنى أنها موجودة كى تدل على شخص ما أو على صفة شئ ما. ولقد كان ڤيدى يعرف بوصول مدير المدرسة من خلال معرفته طريقة مشيه: «خطوات يسيرة، سريعة،تفرقع على الأرض العارية»[٢٠]. وعندما تعارك ڤيدى مع أحد الأولاد فى المدرسة عرف بوصوله، لأنه سمع «قدميه الجلديتين ترتطمان بالسلم»[٢١]. وعندما رجع ڤيدى إلى بيته وجد نفسه فى المطبخ وهو يساعد أحد الخدم. وكان هذا الخادم يفرقع بلسانه ويهز رأسه. وعرف ڤيدى أن الخادم يهز رأسه لأن الفرقعة كانت ناحية الشمال مرة، وناحية اليمين أخرى[٢٢].

وتتحدد أهمية الحواس اللا بصرية فى نص «ڤيدى» فى وجودها على المستوى النصى مها اختلفت زاوية نظرنا إليه؛ بمعنى أن النص يعطى الصدارة للمعرفة اللا بصرية، حيث نظهر فى أدق الأشياء الموصوفة، فيحس القارئ مباشرة بالعمى.

وتقود كتابة العمى فى «ڤيدى» ـ أيضا ـ إلى الانغماس فى عالم المكفوفين أو فى العالم كما يدركه المكفوفون، أو تقودنا ـ بالأحرى ـ إلى طريق الإدراك عند العميان كما يريد المؤلف أن يتصوره القارئ. وتتضاءل الصدمة الأولى لهذا الإدراك الجديد بسبب انغماس البطل ـ ومن ثم القارئ ـ اجتماعيا فى عالم المكفوفين، أى مدرسة العميان بالذات، فيتدعم ـ لذلك ـ هذان النوعان من الانغماس. لكن التمييز بين الاثنين يظل ماثلا. فقد كان بإمكان ڤيدى أن يصف الحوادث فى المدرسة بطريقة محايدة. وقد استطاع أن يقول لنا ـ على سبيل المثال ـ إن المعلمة، الآنسة ميرى، عبرت الغرفة لتصل إلى مقعد طالب آخر. لكننا نقرأ عوضا عن ذلك «سمعت رجلى الآنسة ميرى العاريتين ترتطمان وهى تمر إلى كرسى باران (Paran)»[٢٣]. وهذا هو ـ فى الواقع ـ ما يكون كتابة العمى الثابتة فى نص «ڤيدى».

أما فى نص «الأيام» فلدينا ظواهر متنوعة تختلف عن نص «ڤيدى». ويزداد تعقد هذا الأمر لأن كتابة العمى ليست موجودة بالدرجة نفسها فى الأجزاء الثلاثة بكاملها. لكننا نستطيع أن نقول ـ بصورة عامة ـ إن نص طه حسين ـ على عكس نص ڤيدمهتا ـ لا يعطى الصدارة لكتابة العمى بل يدفعها إلى الوراء.

إن كتابة العمى فى الجزء الأول من «الأيام» ضئيلة، بالرغم من أن الصبى ـ أو صاحبنا ـ الذى يمثل بطل «الأيام» قد أصيب بالعمى، وبالرغم من تمثله بأبى العلاء المعرى[٢٤]، أى بشخصية ضرير؛ ذلك لأن طبيعة النص لا تدل ـ بشكل ثابت ـ على كتابة العمى فى الجزء الأول. كما أننا نقرأ عن «السائل» الذى وضع فى عينى الصبى فى الصفحات الأولى[٢٥]. بمعنى أن للقارئ معرفة ما بكف بصر البطل. ولكن يظل النص على مستوى ما نصا بصريا؛ إذا جاز لنا استخدام هذا المصطلح، أو على الأقل نصا غير أعمى. فنحن نقرأ ـ على سبيل المثال ـ وصفا دقيقا وبصريا لسيدنا وهو فى طريقه إلى الكتاب: «وكان منظر سيدنا عجبا فى طريقه إلى الكتاب وإلى البيت صباحاً ومساءً. كان ضخماً بادناً، وكانت دفيته تزيد فى ضخامته. وكان كلما قدمنا يبسط ذراعيه على كتفى رفيقيه»[٢٦]. إن الاختلاف بين «ڤيدى» و«الأيام» واضح.

لكن هذا لا يعنى عدم وجود أمثلة فى الجزء الأول من «الأيام» تشير إلى أثر استخدام الحواس اللا بصرية، ومن ثم تقترب من كتابة العمى. وعندما يأخذ سيدنا بيد الصبى ـ على سبيل المثال ـ نقرأ: «فما راع الصبى إلا شئ فى يده غريب، ما أحس مثله قط، عريض يترجرج، ملؤه شعر تغور فيه الأصابع. ذلك أن سيدنا قد وضع يد الصبى على لحيته»[٢٧]. ويشبه هذا المثال طريقة ڤيدى التى سميناها كتابة العمى؛ ذلك لأن البدء بوصف الشئ والاستغراق فى هذا الوصف، ومن ثم تعيينه، يشير إلى حضور الحواس اللا بصرية. ومن هنا فإن هذا المثال يكاد يكون شاذا فى الجزء الأول من «الأيام».

والمثال التالى يعد أكثر اقتراباً من استخدام الحواس اللا بصرية. فعندما جلس الصبى فى حلقة شيخ «.. إلى جانب عمود من الرخام لمسه فأحب ملاسته ونعومته ..». حينئذ تمنى

« وأن يمس أعمدة الأزهر ليرى أهى كأعمدة هذا المسجد »[٢٨] .
ويشتمل هذا المثال – فعلا – على دفع المعرفة اللا بصرية إلى الأمام . وهو نموذج لطريقة استخدام المعرفة اللا بصرية فى الجزء الأول من « الأيام » . فالمعرفة اللا بصرية لا تستعمل فى هذه القصة لتعيين الشىء . إن الراوى يعلن أن الصبى جالس بجانب « عمود من الرخام » قبل أن يفسر أنه لمس هذا العمود ، وقبل أن يعطينا إحساسه من خلال لمسه . فليست حاسة اللمس مستخدمة لكى يخبرنا الراوى عن جلوس الصبى الى جانب العمود الرخامى . ويمثل هذا اللمس – بالإضافة إلى ذلك – أول إدراك لا بصرى فى القطعة النصية الطويلة . فقد سبق فى هذه القطعة – قبل ذكر اللمس – وصف طويل لدخول الصبى إلى الحلقة وشعوره بها .

إن استغلال الحواس اللا بصرية فى نص الجزء الأول من « الأيام » يختلف اختلافاً أساسياً عن استغلالها فى نص « ڤيدى » ، وذلك أنها لا تستخدم عادة لتعيين الأشخاص أو الأشياء . لا نزعم – طبعا – أن الحواس اللا بصرية ليست موجودة ، فأمثلة السمع فى النص كثيرة ، إذ يسمع الصبى صوت الشاعر[٢٩] وأصوات النساء[٣٠] والنغمات[٣١] والقصص والأحاديث[٣٢] .. الخ . لكن المهم هو مغزى الحواس اللا بصرية أو دورها النصى بالنسبة إلى ما أسميناه المعرفة اللابصرية (أى تعيين الأشخاص والأشياء – على سبيل المثال) .

ونستطيع أن نقول – نتيجة لذلك – إنه بالرغم من أن الجزء الأول من « الأيام » يدفع الإدراكات اللابصرية أحيانا إلى الأمام ، وبالرغم من أنه يتناولها أحيانا على طريقة عمياء ، فليس هذا ثابتاً أو متكرراً ، أى أنه لا يسمح لنا بأن نزعم أنه يمثل حقا كتابة العمى .

إذا نظرنا إلى الجزء الثانى من « الأيام » أدركنا أنه يمثل ، بلا شك ، المستوى الأعمق لكتابة العمى فى النص . ونستطيع أن نقول إن الكتابة قد أصبحت فى الجزء الثانى كتابة عمى بدرجة أكبر ، بمعنى أن نوعية النص تغيرت بحيث يجد القارئ نفسه منغمسا فى عالم أقرب إلى عالم المكفوفين ، وهو ما لم يتعود عليه فى الجزء الأول .

وجدير بالذكر أن الصفحة الأولى من الجزء الثانى تقدم معرفة الفتى ببيئته من خلال حواسه اللا بصرية :

« فإذا تجاوز هذا الباب أحس عن يمينه حرا خفيفاً يبلغ صفحة وجهه اليمنى ، ودخاناً خفيفاً يداعب خياشيمه ، وأحس من شماله صوتاً غريباً يبلغ سمعه ويثير فى نفسه شيئاً من العجب »[٣٣] .

وعرف بعد ذلك أن هذا الصوت « قرقرة الشيشة »[٣٤] وبدأ الفتى يستخدم هذه الأشياء التى يحسها دلائل على واقع عالمه المادى[٣٥] . فعندما يسمع صوتا ما يعرف اتجاهه ومن ثم تظهر هذه المعرفة من خلال النص وأهميتها بالنسبة لإدراكه للأشياء . فالراوى يقول مثلا :

« حتى إذا بلغ من هذه الطريق مكانا بعينه سمع أحاديث مختلفة تأتيه من باب قد فتح عن شماله ، فعرف أنه سينحرف بعد خطوة أو خطوتين إلى الشمال ليصعد فى السلم »[٣٦] . أو « دعاه صوت الببغاء إلى أن ينحرف نحو اليمين »[٣٧] . حتى معرفته بالوقت كانت مرتبطة بالأذان[٣٨] .

ويقود هذا الاعتماد على حاسة السمع الفتى إلى الاهتمام بالأصوات . لقد كان واعيا بنوعية الأصوات واختلافها ، بحيث بدأ – مثلا – يميز بين أصوات الشيوخ فى درس الفجر وأصوات الشيوخ أنفسهم فى درس الظهر[٣٩] . حتى الظلمة فى عالم الفتى كان لها « صوت »[٤٠] . هذا الانغماس فى الأصوات مستمر فى كل من الجزء الثانى والجزء الثالث من « الأيام » . ولعل أهم مثال لعلاقة الفتى الخاصة بعالم الأصوات هو « الصوت العذب » فى الجزء الثالث . فهذا الصوت ، صوت المرأة التى سيتزوجها ، هو العنصر الذى يغير حياة الفتى أحسن تغيير ، ويساعده على أن يدرك الحياة بطريقة مختلفة[٤١] .

ولدينا – بالإضافة إلى حاسة السمع – أمثلة لحاسة اللمس . إذ يتكلم الراوى فى الجزء الثانى عن « شوق » الفتى إلى صندوق عرفه فى طفولته . أراد أن « يمس الصندوق ويجلس عليه ويمسح بيده الصغيرة خشبه الأملس »[٤٢] . ينبغى أن نقول بكل إنصاف إن علاقة هذا المثال بمسألة كتابة العمى علاقة معقدة . فمن ناحية ، ليس اللمس مستخدما لتعيين الصندوق . ومن الممكن أن توجد إرادة لمس الصندوق عند شخص مبصر . لكن من ناحية أخرى يقع هذا الوصف فى عالم كتابة العمى بسبب الاستخدام الخاص لحاسة اللمس ، من حيث الارتباط بين البطل والصندوق ، مما يسمح لنا بأن نشعر بطريقة الإدراك لشخصية مكفوف .

والتعيين من خلال اللمس فعلاً موجود ، إذ نقرأ – على سبيل المثال – عن أحد شيوخ الفتى :

« وقد عرف الصبى رجليه قبل أن يسمع صوته ، فقد أقبل على مكان درسه لأول مرة مهرولا كما تعود أن يمشى ، فعثر بالصبى وكاد يسقط من عثرته ، ومست رجلاه العاريتان اللتان خشن جلدهما يد الصبى فكادت تقطع »[٤٣] .

نرى من هذا المثال وجود الحاستين معا : اللمس والسمع . ولننظر بدقة فى المثال نفسه وخصوصا فى قول الراوى « عرف الصبى رجليه قبل أن يسمع صوته » . مما يدل على أن جزءاً من أهمية الحكاية يتحدد فى انعكاس الوضع الذى قد تعود عليه الفتى بالنسبة إلى حواسه . فمعرفة رجلى الشخص قبل صوته ليس أمراً عادياً لو افترضنا أن الصوت يكون عادة النوع الأول

من المعرفة للبطل الضرير . وتمثل هذه القطعة النصية الشاذة مثالاً لكتابة العمى ،وتدل فى الوقت نفسه على الأهمية العامة للسمع من حيث هو وسيلة لتعيين الأشخاص والأشياء لدى الفتى المكفوف .

لكن طه حسين يجاوز فى نصه دفع الأصوات إلى الأمام كوسائل للمعرفة والتعيين . إن استخدامها أسلوبياً يدل أحياناً على نوع من الصورة البلاغية التى تمثل ـ بدورها ـ استغلالاً لكتابة العمى فى النص . ونجد مثالاً بارعاً لهذه الظاهرة فى الجزء الثانى ؛ إذ نقرأ عن وصول شخص ما : «ويد هذا الصوت تقرع الباب وعصاه تقرع الأرض»(٤٤) .

هذه الأداة البلاغية هى ـ فى الحقيقة ـ استعارة مكنية ؛ وتتكون فى هذا النص من استعمال الصوت دلالة على الشخص . فالصوت لا يمكنه أن يمتلك يداً أو عصا ؛ بل يمتلكها صاحب الصوت فقط .

تؤدى هذه الاستعارة المكنية إلى نقطتين ؛أولاهما: لدينا المعنى المجازى الذى يعبر الصوت من خلاله عن الشخصية . ثانيتهما : لدينا المعنى الحرفى الذى يدل ـ بدوره ـ على انفصال الصوت كصفة عن الشخص . ويجوز ، بناء على ذلك ، للصوت ألا يعتمد نصيا إلا على نفسه ، ومن ثم لا يتعلق ـ كما تعودنا ـ بالجسم أو الشخص المناسب ، مما يتيح لنا أن نتكلم عن وجود ما يمكن تسميته ببلاغة العمى فى نص طه حسين ؛ وهى التى تعتمد على بلاغة الوصف لسببين ؛ يرجع السبب الأول منهما إلى أن هذه الصور البلاغية تستغل أهمية الحواس اللابصرية للوصف ؛ ويرتبط السبب الثانى بتركيب هذه الصور البلاغية ، على أساس غيبة الوصف والتعيين البصرى .

لقد أوردنا مثالاً لهذه الظاهرة مع « الصوت العذب » الذى يستخدم ـ أحياناً فى النص ـ ليدل على شخصية أثرت كثيراً فى حياة البطل . لكن العلاقة بين الصوت وصاحبته لا تتحدد لنا إلا بعد جزء غير قصير من النص(٤٥) .

ويساعدنا هذا المثال ـ والمثال السابق عن الصوت الذى قرعت يده الباب ـ على إدراك العالم اللابصرى . لكنهما يحولان إدراكنا أيضا إلى وجهة أخرى معينة ؛ لأننا نحس من خلال ـعينا بعمى المؤلف بانتفاء معرفتنا الكاملة ببيئته . وندرك هذه البيئة كخصائص جزئية ؛ إذ يجرد الراوى الأشخاص ـ من وجهة نظر ما ـ من صفاتهم ، عندما يتكلم عن الأصوات بطريقة منفصلة . ويذكرنا ـ عندما يشير الراوى إلى صفة وليس إلى شخص ـ بإدراكه وبمعرفته المحدودة بسبب عاهته . ويشتمل هذا الإدراك على بعض صفات الشخص . ونحس ـ من خلال هذه الأمثلة التى يضاف إليها المثال عن الرجل الذى عرفت رجلاه قبل سماع صوته ـ أننا إزاء إدراك غيركامل أو محدد ، أو ـ بعبارة أخرى ـ ترغمنا بلاغة طه حسين المكفوف على مواجهة العمى بوصفه نقصا .

ولذلك يختلف نمط نص طه حسين عن كتابة فْيد مهتا الأعمى . فالأخير يدل على معرفة كاملة ببيئته عندما يشير دائماً إلى قدرته على استخدام الحواس اللابصرية لتعرف الأشخاص والأشياء ؛ ويخلق فْيد مهتا فى كتابه وهم العالم المتماسك ؛ بمعنى أننا عندما نسلم أنفسنا إلى النص وإلى تعرف الدنيا من خلال الحواس اللابصرية ، يظهر العالم فى النص متماسكا ، وتصلنا المعرفة النهائية من خلال الراوى الضرير وحواسه .

ولكن التماسك الذى يخلقه فْيد مهتا يشتمل على العمى الكامل من خلال كتابة العمى الثابتة . ويتمثل أثر نص فْيد مهتا المدهش فى إرغامه القارئ على المواجهة المباشرة لعالم المكفوف ، بوصفه عالماً يختلف اختلافاً أساسياً عن عالم القارئ . ويمكننا أن نزعم أن فْيد مهتا ـ بواسطة دفع كتابة العمى إلى الأمام ـ قد دفع العمى إلى الأمام ، من حيث هو ـ أى العمى ـ عالم مدرك متميز .

أما نص طه حسين فيبدو من وجهات نظر عدة بعيداً عن هذه الظواهر . وقد أشرنا إلى أن كتابة العمى لم تكن واقعة فى مقدمة النص ، خصوصاً فى الجزء الأول لـ « الأيام » ؛ بمعنى أن القارئ لا ينغمس مباشرة فى العالم المدرك للعميان . أما فى الجزء الثانى ، فيزداد مثل هذا الانغماس ، مما يدل ـ أولاً ـ على أن كتابة العمى ـ التى مثلت أسلوباً ثابتاً فى نص فْيد مهتا ـ تمثل عند طه حسين ـ على العكس ـ وسيلة أدبية يقوم بها الكاتب ، ويمنحها الصدارة فى أجزاء معينة من النص فقط . ويشير استخدام كتابة العمى بدرجة أكبر فى الجزء الثانى من «الأيام» إلى وجود البطل فى بيئة جديدة يجب عليه أن يتعود عليها ويتعرف أشياءها وأنماط الحياة فيها .

ونستطيع أن نقول إن نص فْيد مهتا واع بإرادة تصوير العالم من خلال حواس الراوى الضرير ؛ ولهذا يبدو ـ إلى حد ما ـ محبوساً فى سجنه الأسلوبى ، بينما يظهر نص طه حسين وكأنه أكثر حرية بالنسبة إلى معالجة كتابة العمى بوصفها وسيلة أدبية ؛ وذلك لأنه ليس مهتما بالدرجة نفسها بالتصوير الثابت للعالم المدرك . ويحرره ذلك فيمكنه من التلاعب بهذه العناصر الإدراكية ، ومن ثم خلق بلاغته العمى .

وعندما نقارن بين نص طه حسين ونص فْيد مهتا نلاحظ أن نص طه حسين يتجنب هذه الناحية للعمى ـ كعالم مدرك ومتميز ـ على الأقل لمدة غير قصيرة . لكن هذا العنصر ليس العنصر الوحيد الذى يتناوله المؤلفان . وكما سنوضح من خلال تحليل العناصر الأخرى ، سنجد أن طه حسين يدفع بموضوع ما إلى الأمام ، بينما يفعل فْيد مهتا العكس .

العمى والألم

وكتابة العمى تمثل عنصراً واحداً فقط من العناصر المتعلقة بالعمى فى النصين موضوع الدراسة . وإذا رجعنا إلى

مفهوم المرآة وارتباطها بالعمى، أدركنا أن هذا العنصر يدل على طبيعة الترجمة الشخصية من حيث هى كتابة ، ومن حيث هى مرآة تعكس ــ فى هذه الحالة ــ المؤلف الضرير . لكن ماذا عن بطل الترجمة نفسه ؟ وما أثر العاهة عليه وكيف يتفاعل معها ؟

لاشك فى أن هناك موقفاً مهماً جداً بالنسبة لهذا الموضوع فى كلا السيرتين، هو الألم بطبيعته الجسدية والنفسانية ، ومن ثم الغضب . لكن تناول النصين لهذا العنصر يختلف اختلافاً أساسياً ؛ فبينما دفع طه حسين كتابة العمى إلى الوراء ، فقد دفع عنصر الألم إلى الأمام . أما ڤيذ مهتا ، فالعكس ، بمعنى أنه دفع كتابة العمى إلى الأمام لكنه دفع عنصر الألم إلى الخلف .

يحكى لنا الراوى فى بداية الجزء الأول من « الأيام » قصة الصبى المشهورة وهو يتناول الطعام مع عائلته . أراد أن يجرب الأكل « بكلتا يديه » فضحك إخوته ؛ وأما أمه فأجهشت بالبكاء . وأما أبوه فقال فى صوت هادئ حزين : ما هكذا تؤخذ اللقمة يا بنى . أما هو فلم يعرف كيف قضى ليلته »[٤٦] .

فهذه القصة تقدم ــ بطريق مذهل ــ المهانة والألم المرتبطين بعاهة العمى . ونكتشف عمق الألم عند الفتى عندما يقول الراوى إنه « لم يعرف كيف قضى ليلته » . ونلاحظ من هذه الحكاية نوعين من الألم ؛ الأول هو ألم الضرير الذى ينبع من إحساسه بأنه غير قادر على شئ عادى كالأكل . أما الألم الثانى فينبع من العزلة. ونتيجة لهذا الحادث حرم الفتى « على نفسه ألواناً من الطعام »، كما أخذ يأكل أحياناً « فى حجرة خاصة »[٤٧]، بمعنى أن الفتى اعتزل الناس.

وتأتى هذه الحكاية أيضاً فى الموضع النصى الذى يبدأ الفتى فيه بالتمثل بأبى العلاء المعرى[٤٨] ، الشاعر العباسى الذى عرف عنه الشعور بالمرارة واعتزال حياة الناس . وهو ما يستمر ــ بالإضافة إلى ذلك ــ خلال الأجزاء الثلاثة للنص . ونجد أيضاً فى الصفحات الأولى للجزء الأول حديث الراوى عن ذلك « السائل » الذى كان يوضع فى عينى الصبى « المظلمتين » و« يؤذيه »[٤٩] ؛ أى أن الألم بطبيعتيه الجسدية والنفسانية يظهر بدءاً من الصفحات الأولى للجزء الأول من « الأيام » ، بحيث يشكل الجو العام الذى نكتشف من خلاله بقية الكتاب .

لكن وعى الفتى بهذه العاهة وألمها لا ينحصر فى الجزء الأول من « الأيام » ؛ إذ نجده واضحاً فى الجزء الثانى . فعندما يناديه أحد الممتحنين فى الأزهر هاتفا : « أقبل يا أعمى » ، يقول لنا الراوى إن الفتى « قد كان تعود من أهله كثيراً من الرفق، وتجنبا لذكر هذه الآفة بمحضره . وكان يقدر ذلك وإن كان لم ينس قط آفته ولم يشغل قط عن ذكرها » .[٥٠] وهى تمثل حقاً شيئاً مستمراً فى حياته : « كان يستحى أن يتحدث الناس عنها إليه ، وما أكثر ما كانوا يفعلون »[٥١] . ونستطيع فعلا أن نسترسل فى الكلام عن هذه الظاهرة . لكننا سنحصر الأمثلة فى مثال إضافى فقط . يتضمن هذا المثال تأملاً طويلاً[٥٢] عن العمى ، يدور فى الجزء الثالث . يقول الراوى متحدثا عن البطل إن العاهة « كانت تؤذيه فى دخيلة نفسه وأعماق ضميره .. كانت أشبه شئ بالشيطان الماكر .. » الذى يخرج للإنسان فجأة ، « فيصيبه ببعض الأذى »، وكان يذكر كلام أبى العلاء حينما قال « إن العمى عورة »[٥٣] .

لا تحتاج هذه الأمثلة إلى تعليق كبير بالنسبة إلى العنصر الذى نهتم به الآن وهو الألم . وضآلة الألم الجسدى لافتة فى « الأيام » ، لكن الألم النفسانى يمثل عنصراً من أهم العناصر القارة فى الأجزاء الثلاثة . ويرتبط هذا النوع من الألم بالعمى، وينقله القاص إلينا من خلال التمثل بأبى العلاء . ويبلغ هذا الاهتمام بالألم ذروته فى الجزء الثالث، مع التأمل الطويل عن العمى الذى ذكرته سابقا . ولا يشحب هذا الإحساس بالعمى وما يليه من ألم إلا فى نهاية الجزء الثالث بـ « الصوت العذب » للفتاة التى يتزوجها[٥٤] .

ونلاحظ أن الراوى لا يتجنب واقع الألم المرتبط بعاهة العمى ، بل يقدمه بصورة مباشرة إلى القارئ . لكن الأمر عند « ڤيدى » على العكس من ذلك ؛ إذ لدينا تقريباً ظاهرة مناقضة . وعندما نلتقى بالبطل الصغير يبدو عالمه سعيداً ؛ إذ نراه وهو يكتشف الدنيا مع زملائه فى المدرسة ، حيث يتعلم ارتداء الملابس والحياطة على سبيل المثال[٥٥] . ويبدو انتقاله إلى المدرسة خالياً من أية مشاعر مؤلمة ؛ فهو يحاط بالمحبة والعناية فى البيت وفى المدرسة . وهو إحساس يعززه فى المدرسة الشعور بكونه غنيا ، فلا يشفق عليه القارئ عندما يحس ــ على سبيل المثال ــ الملابس الخشنة لزملائه الفقراء[٥٦] . ويتدعم شعور القارئ بهذا الجو مع استخدام ألقاب التدليل التى تشير إلى الحب . لكن الألم ــ مع ذلك ــ يدخل النص تدريجياً ، فالألم والصعوبة يظهران من خلال حوادث معينة .

تحاول زوجة مدير المدرسة أن تعلم ڤيدى طريقة الأكل بالملعقة بدلا من يديه . ولم يكن هذا سهلاً ؛ إذ كان الطعام يسقط على المائدة . وإذا « بالمرق يسيل » عليه « وعلى مفرش المائدة وأحياناً على زوجة المدير ، تلك التى أعدت له عندئذ مائدة بعيدة عن مائدة العائلة ، فأخذ يأكل وحيدا . لكنه تعود ــ فى النهاية ــ الأكل بالأدوات[٥٧] . وتشبه هذه القصة ، كما هو واضح ، معاناة طه حسين مع الأكل ، لكن هناك اختلافاً بين الحادثين ؛ فحكاية طه حسين لا تشير فحسب إلى تكيف شديد الايلام ، ولكن إلى إحساس مستمر بالعزلة النفسانية، بينما تشير قصة ڤيدى إلى صعوبة مؤقتة على طريق التكيف سرعان ما تزول . ولكنها ــ بالرغم من ذلك ــ إشارة من الإشارات الأولى فى النص إلى صعوبة تكيف الضرير مع سلوك المبصرين وعالمهم .

يعى القارئ ـ إذن ـ أن حياة الراوى ليست الحياة المثالية التى صورها النص فى البداية . وعلى الرغم من ذلك فالألم والمهانة المرتبطان بهذا الحادث غير عميقين نسبيا . لكننا نصادف مع تقدم النص أمثلة تشير إلى الألم الناتج عن العمى بشكل أوضح وأكثر عدداً . يقول لنا الراوى لأول مرة فى الصفحة الثالثة والتسعين إنه كان ينسى أحياناً « مكان حائط أو عمود » فيصطدم بهما . إذا ترك الباب مفتوحاً أو « إذا نقل كرسى » من مكانه المعهود فيرتطم بهما أيضاً . ولذلك كان الألم الجسدى يصاحبه كل يوم من جراء هذه الأحداث . لكنه لم يكن وحيداً فى مواجهة هذه المشاكل، إذ كان الأولاد العميان كلهم يصطدمون دائماً بالأشياء ، إلى أن أصبح الاصطدام نفسه موضوعاً للمزاح بينهم . لكن بالرغم من المزاح ، كانوا ينسبون الحوادث إلى « سوء نية العالم المبصر برمته » . وعندما كانوا يصطدمون بالأشياء كانوا يقذفونها بالأقدام ويصيحون : « أولاد الزانيات المبصرون ! » ، بالرغم من أن سبب الحوادث كان يرجع ـ أحياناً ـ إلى غفلتهم الخاصة[٥٨] . ويتكرر ذكر الاصطدام فى النص مرات أخرى[٥٩] .

وقد وصل المؤلف فى هذه القطعة النصية المهمة إلى نتيجتين . أولا : أنه يغير مفهومنا عن حياة الأولاد المكفوفين فى المدرسة ، وفى وسطهم بطلنا ؛ فقد انتقل الاهتمام بطريق مذهل من صورة الأطفال الذين يتعلمون قهر العاهة إلى صورة محزنة لأولاد غير مبصرين يتلمسون الأشياء فى بيئة لا يسيطرون عليها . ويشرح لنا بإسهاب اختراع الأولاد أسماء خاصة للكدمات ترتبط بمكانها الجسدى . فسموا الكدمات الموجودة على الجبين ـ مثلاً ـ بالقرون[٦٠] .

وتشتمل النقطة الثانية المرتبطة بهذه القطعة النصية على تقديمها ـ للمرة الأولى ـ الامتعاض والغضب من « أولاد الزانيات المبصرين » .

ويكون هذا ـ فعلا ـ جزءاً من علاقة ڤيدى المعقدة بعالم المبصرين . ونلاحظ فى هذه العلاقة عنصر الغضب أولا . وهو يمثل تفاعلا عاديا مع العاهة ، خصوصا مع الوعى بأن هذه العاهة لا توجد لدى جميع الناس . وتتألف هذه العلاقة أيضاً من المهانة والشعور بالعار . ولا يبدو هذا الشعور فى « ڤيدى » بشكل واضح فى النص ـ كما رأيناه فى «الأيام» . لكن النص يوضح اعتراضات البطل الذى يحاول أن لا يعترف بمغزى العاهة الكامل، على الأقل أمام المبصرين .

وعندما أرادت بنت مدير المدرسة أن تصف له صوراً ، لأنه لا يستطيع أن يراها ، رفض ، فسألته : « هل لديكم صور بارزة (برايل) ؟ » فقال : « طبعا ، لدينا » ، وهو يحاول أن يتصور كيف تكون الصورة بالبرايل . لكن البنت أرادت أن ترى هذا النوع من الصور ، فأجاب بأنها صغيرة السن وليست قادرة على ذلك . فقالت : « هل تريد أن أرسم لك صورة ملونة ؟ » قال : « لا » . فسألته ثانياً : « هل لديكم صور برايل ملونة ؟ » فأجاب « طبعا »[٦١] .

وتقوم أهمية هذا المثال على إبراز علاقة ڤيدى الضرير بالبنت المبصرة ، وشعوره بالمهانة التى تضطره إلى الكذب وادعاء امتلاك صور برايل . ونحس بازدياد هذه المهانة عندما يبالغ فى الكذب عن صور برايل الملونة .

ولكن هذا المثال ينطوى على أهمية أخرى ؛ فالصور لا يمكن التمتع بها إلا بحاسة البصر . وليس هناك مثال يمكن أن يعبر عن عنصر لا يستطيع أن يدركه الضرير كهذا المثال . فمفهوم صور برايل ، خصوصا صور برايل الملونة ، هو أساساً مفهوم غير معقول . وتقود هذه اللامعقولية بدورها إلى فهم الكلام عن الصورة البارزة بوصفه سخرية مرة ، تفضح عدم وجود الإمكانات الإدراكية للضرير ، بالرغم من الأدوات والأجهزة المخترعة لمساعدته . و« صور البرايل » هى العنوان الذى اختاره ڤيد مهتا لهذا الفصل[٦٢] .

وكما رأينا ؛ فنحن إزاء نوع من التطور فى نص ڤيد مهتا . كلما اقتربنا من نهاية الكتاب زاد وعينا بالألم الجسدى والنفسانى للبطل الضرير . ولدينا ـ أيضاً ـ فى الجزء الأخير من الكتاب إشارات إلى العلاج الشعبى المؤلم الذى عولج به ڤيدى ، بالرغم من أن هذا العلاج قد وقع فى أوائل عمره ـ أى تاريخياً قبل وجوده النصى . وسنتناول هذا الموضوع فيما بعد . ونستطيع أن نقول من وجهة نظر ما إن هذا التطور يبلغ درجة حاسمة فى نهاية الكتاب . ولعل أهم ظاهرة فى نص « ڤيدى » ـ بالنسبة إلى العنصر الذى نهتم به الآن ـ هى خاتمة الكتاب . ففى الصفحات الأخيرة يرجع الراوى ، وهو فى العقد الرابع من عمره ، إلى المدرسة والبيئة اللتين صورهما فى النص . لقد تغير كل شئ . حتى المدرسة نفسها أصبحت مدرسة لبنات لهن أصوات « خفيفة ، منكمشة ، مخبولة » ، كما لو كان هؤلاء السكان لم يكونوا « مكفوفين فحسب، بل متخلفين عقليا » . ويتساءل الراوى عندئذ عن مدرسة طفولته وهل كان لها الجو العام نفسه . ويحزنه هذا السؤال لأنه يدرك أن جوابه لا يتعلق بالذاكرة بل بنفاذ البصيرة والخبرة؛ ولم يكن يمتلك هاتين الخصلتين فى طفولته . ويزور ـ أيضاً ـ إحدى زميلاته فى المدرسة ، وكانت تسكن فى حى فقير . وبدأت الزميلة تئن كالشحاذة فى الشارع ، وتطلب منه ساعة برايل، فيؤكد لها أنه سيرسل الساعة ، وينصرف جارياً من غرفتها . وقد أهاج فيه « صوتها الشاحذ ذاكرة أكثر بكارة وخوفاً قديماً »[٦٣] .

تصف خاتمة الكتاب إحساساً عاطفياً للبطل حين يرجع بعد مرور عدد من السنين إلى المدرسة . وعندما يوازن بين الجو العام السائد الآن فيها وبين الجو العام الذى يذكره فى طفولته، يلقى شكا على النص برمته، ويعيد القارئ النظر ـ بالتالى ـ فى محتويات النص على ضوء جديد .

لكن الخاتمة لا تلقى شكاً محايداً على محتويات الكتاب فقط ، بل تحدد معنى هذه المحتويات على طريق مختلف من خلال الجو العام العاطفى الموجود فيها . ومن الواضح ـ أيضاً ـ أن هذا الجو العام سلبى . نرى ذلك ـ أولاً ـ من خلال الارتباط بين العاهة والتخلف العقلى ؛ ونلاحظه ثانياً ، وبشكل أعمق ، من زيارة الراوى زميلته العمياء ؛ إذ تسبب هذه الزيارة الألم الشديد الذى يعكس ـ بدوره ـ التجربة المدرسية برمتها . وعندما يفر الراوى من غرفتها ، يفر ـ فى الحقيقة ـ من فترة من حياته الشخصية .

وتكمل الخاتمة على هذا النمط ـ من خلال إلقائها ضوءاً مؤلماً على محتويات الكتاب ـ العملية التى لاحظناها سابقا . واشتملت هذه العملية على تقديم الألم الجسدى والنفسانى تدريجياً إلى الأمام ، بحيث ينتشر الألم عندما ينتهى الكتاب ، ليس فقط فى أجزاء النص التى كان موجودا فيها بوضوح ، بل فى الحوادث التى لم تذكر الألم قط .

وتعاكس هذه العملية ما يحدث فى نص طه حسين ، فتلمح نهاية « الأيام » إلى الانتصار ـ على الأقل ـ على الألم النفسانى الذى منحه النص الصدارة .

ادوار تقليدية ، أدوار حديثة

يمثل الألم وكتابة **العمى** ظاهرتين تنبعان مباشرة من واقع العمى بوصفه عاهة جسدية . لكن العاهات تتخذ معناها الكامل فى المجتمع نفسه . وقد أشرنا سابقا إلى أن كلا المؤلفين من العالم الثالث . وستقودنا المقارنة بين كاتبين من العالم الثالث إلى مقابلة التقليدى والحديث ، ومن ثم الشرق والغرب .

عندما نتناول موضوع التقليدى والحديث فى كلا النصين نصادف أموراً تنقلنا مباشرة إلى مسألة الشرق والغرب ، بمعنى أن التفرقة ليست حاسمة دائماً بين مواجهة التقليدى والحديث من ناحية،ومواجهة الشرق والغرب من ناحية أخرى . وسوف نبتدئ التحليل ـ لهذا السبب ـ بالمواجهة الأولى التى ترشدنا بدورها إلى المواجهة الثانية .

تتمثل أوضح الطرق لمواجهة التقليدى والحديث من حياة العميان فى الصراع بين الأدوار التقليدية والأدوار الحديثة . فتصادف الشخصية العمياء أو أية شخصية ذات عاهة الدور الاجتماعى أو الأدوار الاجتماعية التى يعينها المجتمع لصاحب العاهة . وعندما توجد الآراء التقليدية والآراء الحديثة فى الوقت نفسه،تأتى أدوار تقليدية وحديثة للمكفوفين . ويكشف وضع شخصية الضرير ـ على هذا النحو ـ عن الصراع بين التقليدى والحديث ؛ ذلك الذى يوجد ـ ضمناً ـ فى المجتمع كله .

ولا غرابة ـ إذن ـ فى أن الدور الاجتماعى للضرير يمثل عنصراً مركزياً فى كلا الكتابين . ويتحقق هذا العنصر ـ بالإضافة إلى ذلك ـ على الطريق نفسه فى كلا النصين ؛ إذ يقود البطلين نحو دور اجتماعى حديث بعيد عن الدور الاجتماعى التقليدى للمكفوف .

ونلاحظ فى « الأيام » ـ كما قلنا سابقاً ـ تطوراً فى حياة البطل ؛ حيث يبدأ تلميذاً فى الكتاب وينتهى أستاذاً فى الجامعة ؛ بمعنى أن حركة التطور تتمثل فى تقدم من التقليدى إلى الحديث . ومن الجدير بالذكر أن التطور يأتى نتيجة رفض الأدوار التقليدية للضرير . ويواجه الفتى ـ فى الحقيقة ـ دورين تقليديين يتقاربان . الدور الأول دور المقرئ فى القرية ؛ ويقدم الراوى حوادث عدة تدل على هذا الدور بوضوح،وعلى موقف البطل منه . فى الجزء الأول نجد الفقهاء الذين «كانوا يقرءون القرآن .. كانت جمهرتهم من المكفوفين ، فكانوا يدخلون البيوت يتلون فيها القرآن »[٦٤] .

ولا يقدم هذا الدور ـ كما هو واضح ـ تقديما إيجابيا فى النص . ومن ثم يطمح الفتى إلى الدور الاجتماعى الوحيد الذى يراه محتملا للمكفوف ، وهو دور المدرس فى الأزهر . كما يقول الراوى :

« وماذا كان يمكن أن يريد غير ذلك وقد فرضت الحياة على أمثاله من المكفوفين الذين يريدون أن يحيوا حياة محتملة إحدى اثنتين : فإما الدرس فى الأزهر حتى تنال الدرجة وتضمن الحياة بهذه الأرغفة التى تؤخذ فى كل يوم ، وبهذه القروش التى تؤخذ آخر الشهر .. وإما أن يتجر بالقرآن فيقرأه فى المآتم والبيوت »[٦٥] .

والاختياران المحتملان ـ أى المدرس فى الأزهر والمقرئ فى القرية ، مع مغزاه السلبى ـ موجودان أيضاً فى المثال التالى : عندما يغضب أبو الفتى منه لأنه قد سخر منه بسبب قراءته « دلائل الخيرات » ينذره قائلاً : « لا تعد إلى هذا الكلام ، إنى أقسم لئن فعلت لأمسكنك فى القرية ، ولأقطعنك عن الأزهر ، ولأجعلنك فقيهاً تقرأ القرآن فى المآتم والبيوت »[٦٦] .

ولا شك فى أن الفتى سيذهب إلى الأزهر ، لكن كان إفلاته من الدور التقليدى صعباً . فكان الأب يطلب من الفتى « عدية يس » « لأنه صبى ولأنه مكفوف ، وهو بهاتين المزيتين أثير عند الله ، رفيع المكانة عنده ، وهل يرضى الله أن يرد صبياً مكفوفاً حين يطلب إليه أمراً من الأمور متوسلاً بقراءة القرآن ! »[٦٧] . ويبدو من هذه القطعة النصية أن الفتى لم يكن يرضى بالدور التقليدى الذى عينه الأب له .

لكن صعوبة الإفلات من الدور الاجتماعى تنبع أيضا من أن هذا الدور يفرضه المجتمع عليه وعلى أمثاله من المكفوفين . ونستطيع أن نرى هذا بشكل أوضح فى قصة مذهلة ومثيرة للعواطف والمشاعر .

حينما سافر الفتى مرة مع عائلته إلى الصعيد يحدث أن ينساه أهله فى القطار . فلما نزل فى المحطة التالية انتظر حتى يجئ له

واحد من العائلة : « اجتمع إليه جماعة من موظفى المحطة .. وقد رأوا شيخاً ضريراً ، فما شكوا فى أنه يحسن قراءة القرآن أو يحسن الغناء » . ولم يصدقوه بالرغم من إنكاره هذين الدورين ، واضطر أخيراً إلى قراءة القرآن « والدموع تنهمر على خديه »(٦٨) .

ويدل هذا المثال على وجود صورة اجتماعية ما للضرير . وتتضمن هذه الصورة نوعاً من حتمية أن يكون الضرير مقرئا أو منشدا . ويحاول البطل ـ فى هذا المثال ـ أن يرفض هذه الصورة ، لكن بلا فائدة ؛ إذ يضطر أخيراً إلى تمثيل الدور المفروض ؛ ذلك لأن الخروج من هذا الدور صعب جداً . ويبين لنا الراوى شعور الفتى العميق بالمهانة التى تنبع من اضطراره إلى الإذعان للتقليدى ، ويوضح لنا كذلك أهمية الإفلات من الدور التقليدى وضرورته .

لكن طه حسين لا يتوقف فى هذا المكان ، بل لا يرضى أن يكون شيخاً من شيوخ الأزهر ، وذلك بالرغم من أن هذا الوضع الاجتماعى يمثل مرتبة عالية للضرير فى مجتمعه؛ فهو يتأمل فيما وراء «العالم الأزهرى» ، ويتساءل عن الإمكانات الموجودة خارج هذا العالم .

لا غرابة ـ إذن ـ فى وجود التردد عند الفتى ، عندما يحاول الخروج على الدور التقليدى . فهو يميل بعد وفاة الشيخ محمد عبده إلى « أصحاب الطرابيش » بدلا من « أصحاب العمائم »؛ لأنه أحس أن أصحاب الطرابيش كانوا مخلصين فى حزنهم عند وفاته . لكنه يتساءل : « ومن له بذلك وهو فتى ضرير قد فرضت عليه الحياة الأزهرية فرضاً فلم يجد عنها منصرفاً ! »(٦٩) .

إن مغزى هذه القطعة النصية واضح ؛ إذ يميل البطل إلى أصحاب الطرابيش الأكثر دنيوية وحداثة . لكنه ليس متأكداً من أنه يستطيع أن ينضم إليهم ، وذلك لأنهم ـ على عكس الأزهريين ـ لم يضعوا له مكاناً معيناً بوصفه أعمى وبدل أن يفهم الفتى مغزى هذا الحادث كعلامة تدل على تفوق الأزهريين ، يقرر أن يخلق لنفسه دوراً اجتماعياً بين أصحاب الطرابيش . ويشتمل هذا القرار على الإفلات من الدور التقليدى المفروض ، وعلى خلق دور اجتماعى حديث ، فيمثل ـ بالفعل ـ العنصر البطولى فى حياة الفتى .

ولعل أهم مرحلة ـ كذلك ـ فى تطور حياة الفتى من التقليدى إلى الحديث تتصل بدخوله الجامعة . وقد سمح له هذا الدخول بالسفر بعد ذلك إلى فرنسا . لكن حتى هذه المرحلة لم تتوفر إلا من خلال مثابرة الفتى المستمرة وجهده الدءوب . إن البطل يتساءل : « أتقبله الجامعة بين طلابها حين يتم إنشاؤها أم ترده إلى الأزهر رداً غير جميل لأنه مكفوف ، وليس غير الأزهر سبيلاً إلى العلم للمكفوفين ؟ »(٧٠) . لقد كان الفتى ـ إذن ـ واعياً بالدور الاجتماعى الذى يفرضه عليه الدرس فى الأزهر ، لكنه يرغب فى الوقت نفسه أن يتجاوز هذه الحدود التقليدية ، وأن يصل إلى مرحلة الحديث ، أى إلى الجامعة .

ولكنه يصطدم بالواقع الحديث إلى درجة ما ، ويبدو ذلك واضحاً حين يحاول أن يدخل مع خادمه الأسود إلى الدرس . ولم يكن لهذا الخادم بطاقة فمنع من الدخول بالرغم من تضرعات الفتى وأصحابه(٧١) . ويدل هذا المثال على أن الجامعة ، بوصفها مؤسسة حديثة ، لم تقم بالإجراءات اللازمة للطالب المكفوف . أو بعبارة أخرى ، حدثت مشكلة الفتى مع الدخول لأنه تجاوز دوره التقليدى المناسب ، أى طلب العلم فى الأزهر . ونستطيع بصورة عامة أن نقول إن الفتى الضرير قد واجه التحديات الاجتماعية إلى أن وصل إلى غرضه المقصود .

ولدينا مثال آخر لهذه الظاهرة يدل على مثابرة البطل حينما يصر على السفر إلى فرنسا ضمن البعثة الجامعية(٧٢) . وبالرغم من اعتراضات الجامعة ـ ولم تكن لها علاقة بعماه ـ فلقد خالف الآراء التقليدية المتعلقة بالعميان ، وخط لنفسه طريقاً حديثاً .

ويتألف الطريق الحديث من مغادرة مصر والدخول فى نظام اجتماعى جديد ، له متطلباته وتوقعاته الخاصة بالنسبة إلى العميان ، كما سنرى فيما بعد ؛ فقد اشتمل هذا على تكيفات جديدة مع العادات الغربية . ولكن الجدير بالذكر أن الراوى لا يتناول المشاكل التى يواجهها الفتى فى فرنسا بوصفها سجناً يقيده ، بل يتناولها بوصفها تحديات يواجهها .

ونتيجة لذلك يحاول الفتى عند رجوعه إلى مصر أن يثبت أن إفلاته من أدوار العميان التقليدية قد تم . ويبدو ذلك من خلال حادثين فى نهاية الجزء الثالث لـ « الأيام » ؛ إذ اختار البطل تاريخ اليونان موضوعا لدرسه الأول فى الجامعة . وقد أثار دهشة الكل حينما طلب خريطة اليونان ليبدأ بالوصف الجغرافى ، كما هى العادة ؛ فالمفروض أن الضرير لا يدرس بواسطة الخريطة . لكن الفتى حفظ الوصف الجغرافى لليونان بمساعدة زوجته وخريطة بارزة ، واستطاع على هذا النحو أن يقدم الوصف الجغرافى لليونان عن طريق خريطة عادية(٧٣) .

وتنبع أهمية هذا الحادث من نقطتين ؛ إذ تمثل هذه القصة ـ أولاً ـ عن طريق ضمنى رداً على قصة سابقة وقعت فى فرنسا ، حيث أمتحن الفتى هناك فى الجغرافيا وكاد يخفق فى الامتحان لأنه ظن أن الممتحن سيركز أسئلته على أنواع الجغرافيا المفهومة عند الطالب بوصفه طالباً ضريراً(٧٤) . ويتعلق السبب الثانى والأهم برفض الفتى أن يغير درسه من أجل العمى ؛ ولم يحاول أن يقيد نفسه بآراء الناس عن إمكانات أستاذ مكفوف .

وتتعلق القصة الثانية فى نهاية الجزء الثالث من « الأيام » بمؤتمر دولى للعميان أقيم فى مصر ، إذ دعا رئيس الجامعة الفتى للاشتراك فى هذا المؤتمر ، لكنه رفض ؛ لأنه لم يرد أن يلعب الدور الرسمى للمكفوف(٧٥)

وتؤكد هذه القصة كما تؤكد الأجزاء الثلاثة من « الأيام » رفض البطل الأدوار الاجتماعية التقليدية المفروضة على الضرير . ويتجاوز هذا الرفض مع رفض أية محاولة يحاولها المجتمع لكي يحصره أو يحبسه فى الدور الاجتماعى للعميان . ونستطيع أن نفهم الكتاب بأكمله على هذا النحو ، بوصفه احتجاجاً على الدور الاجتماعى الذى يحدده المجتمع للضرير . ونجد سمات واضحة ، تفصل بين الأدوار الحديثة والأدوار التقليدية ، وترجع إلى أن الفتى يحاول أن يخط طريقاً لنفسه فى العالم الحديث الأكثر دنيوية .

وتمثل الأدوار التقليدية التى يهرب منها الفتى أدواراً مرتبطة بالمؤسسة الدينية . فمن الواضح أن المجتمع الإسلامى التقليدى قد حدد مكاناً ودوراً للمكفوف . وقد احتملها الفتى إلى درجة ما ، لأنه قد عاشها باقتناع لعدد من السنين . فرفضه هذه الأدوار هو بالفعل رفض للمجتمع الإسلامى التقليدى ؛ أى أن هذه الحركة ـ فى محاولتها هذه الأدوار التقليدية ـ هى حركة خروج على المجتمع الإسلامى التقليدى ، ودخول فى مجتمع حديث مختلف ، مازال جنينياً . وهذا الخروج يعنى تدعيم هذا الجنين .

أما ڤيدى فقد سلك طريقاً مختلفاً ، عندما نتكلم عن الدور التقليدى . ويقدم لنا نصه ما نستطيع أن نعتبره مهناً معينة أو اختيارات محددة للعميان ، تتمثل فى ثلاثة أدوار متميزة .

لكن هذه الأدوار لا تمثل إطلاقا مراحل يعبرها البطل ، بل تمثل إمكانات متناوبة لحياة الضرير فى مجتمع ڤيدى ، أى الهند المعاصرة .

ولعل الدور الأهم نفسانياً بالنسبة إلى الولد هو الدور الأكثر تقليدية ، دور الشحاذ . وعندما يفسر والد ڤيدى الأسباب التى دفعته إلى إرسال الطفل إلى المدرسة يقول له إنه كان يرى العميان فى الشارع يتعثرون وهم يحملون عصا فى إحدى يديهم وكأسا من الصفيح فى اليد الأخرى[٧٦] ؛ بمعنى أنهم شحاذون . ويقدم النص أيضاً محتويات كتيب للمؤسسة التبشيرية الأمريكية فى مدينة بمباى . يشير هذا الكتيب إلى وجود عائلات تعمى أولادها عمداً لكى يعيشوا حياتهم شحاذين[٧٧] .

ويبدو هذا الدور فى بداية النص بعيداً عن حياة البطل الواقعية . لكنه موجود كعنصر ضمنى فى النص . ولقد كان أحد زملاء ڤيدى شحاذاً قبل مجيئه إلى المدرسة[٧٨] ؛ بمعنى أنه كان لڤيدى معرفة ما بهذا الدور . وتدل هذه الأمثلة الثلاثة بالإضافة إلى ذلك على النتيجة العامة نفسها : فوالد ڤيدى والمدرسة التبشيرية هما اللذان يشتركان فى إنقاذ الصبى من هذا المصير المؤلم . لكن أهم مثال لهذه الظاهرة يحدث فى المحطة ، حينما كان ڤيدى ينتظر القطار مع عائلته وهو على طريق الرجوع إلى المدرسة . كان الوالدان يتبادلانه بينهما ؛ فخاف . وبعد قليل أقبل عليهم شحاذ . حاول الحمال أن يطرده لكن والدة ڤيدى همست لزوجها وكأنها لا تريد أن يسمع الولد حديثها : « اعطه شيئاً . إنه أعمى » . ويضيف الراوى أنه فكر حينئذ فى إمكان أن ينتهى شحاذاً . وازداد خوفه[٧٩] .

ولا يدل هذا المثال على أهمية دور الشحاذ كدور اجتماعى موجود فحسب ، بل يدل ـ إلى جانب ذلك ـ على ارتباطه الخاص بالبطل ؛ بمعنى أن ڤيدى كان يخشى أن يلحقه هذا الدور شخصياً . ذلك على الرغم من أن القارئ يعى أن هذا الخوف غير واقعى بسبب ثراء عائلة ڤيدى . وقد أثر هذا الحادث ـ فى الحقيقة ـ على الصبى تأثيراً عميقاً . فهو مرتبط بخاتمة النص التى تكلمنا عنها من قبل . يهرب ڤيدى من غرفة زميلته فى الحى الفقير « وقد أهاج فيه صوتها الشاحذ ذاكرة أكثر بكارة، وخوفاً قديماً »[٨٠] . هذا التلميح إلى الخوف القديم يشير إلى إحساس الصبى الأصلى بواقع الشحاذة ، وإلى أن هذا الإحساس كان موجوداً على مستوى لا واع ، من أنه لم يتخلص من هذا الخوف تماماً . ولذلك فإن دور الشحاذ ظل يمثل دوراً اجتماعياً محتملاً ، ودليلاً أساسياً على التقاليد فى حياته .

لكن لا تتكون المواجهة بين التقليدى والحديث فى نص « ڤيدى » من هذا الدور فقط ؛ فالنص يقدم أدواراً أخرى تتعلق بالمكفوفين . وقد أشرنا سابقاً إلى أن وجود ڤيدى فى مدرسة العميان كان راجعاً إلى إرادة والده التى تريد الاستقلال الكامل لابنه الضرير ، أى أن تدريب ڤيدى فى المدرسة قد حدد له دوراً اجتماعياً ما . وبما أن ڤيدى كان ابن طبيب ، لم يكن تدريبه فى المدرسة هو تدريب زملائه الأيتام نفسه .

ويؤدى ذلك إلى ظهور دورين اجتماعيين فى المدرسة . ونستطيع أيضاً أن نضع هذين الدورين مع دور الشحاذ فى مراحل التدرج من التقليدى إلى الحديث ، ذلك التدرج الذى نراه يمثل ـ عند ڤيدى ـ طريقاً متصلاً من السلبى إلى الإيجابى .

لقد علموا الطلبة فى المدرسة ـ على سبيل المثال ـ صناعة الكراسى بالخيزران[٨١] . وتمثل هذه المهنة بالفعل مهنة غربية تقليدية للعميان . ولا تختلف هذه المهنة عن الدور التقليدى الإسلامى للكفيف ، وهو دور المقرئ ، بل تختلف عن الدور التقليدى الهندى ، وهو دور الشحاذ[٨٢] .

ويسأل ڤيدى عند رجوعه إلى بيته فى خاتمة الكتاب عن زملائه فى المدرسة . ويبدو أن أنجحهم قد أصبح « مدلكاً » أو معالجاً بطريقة « التدليك » . فيقول عندئذ : « حاسة اللمس ـ الأصابع التى تقرأ ، الأصابع التى تستكشف ، الأصابع التى تشفى كالدهان الأخضر لحكيمجى »[٨٣] .

ويشير هذان المثالان إلى مهن للمكفوفين . وتقع أهمية هذه المهن فى تمثيلها إمكانات اجتماعية تحرر الضرير وتساعده فى الحصول على حياة مستقلة . لكن للمثال الأخير أهمية أخرى تتجاوز المهنة نفسها ؛ إذ يربط الراوى ـ أولاً ـ المهن نفسها بحاسة اللمس ، أى بحاسة تميز الضرير عن البصير ؛ بمعنى أنه

يؤكد أن الضرير ، بالرغم من استقلاله ، يبقى محبوساً فى دوره . ويربط الراوى ـ ثانياً ـ هذه المهن بعالم «حكيمجى» . وكان حكيمجى ـ كما يصوره لنا النص ـ «طبيباً» يمارس الطب «اليونانى» أو ـ بالأحرى ـ الطب الشعبى[٨٤] . وبالرغم من أن أبا البطل ؛ أى الطبيب الذى درس فى الغرب ـ كان يعتبر «حكيمجى» طبيباً دجالاً ، كانت الأم تظنه أحسن طبيب فى مدينة لاهور[٨٥] . فهو يمثل الطب التقليدى ومغزاه السلبى ، الذى سنتناوله فيما بعد . ويكفينا أن نقول هنا إن ارتباط المهن «بحكيمجى» يشير إلى ارتباطها بالعالم التقليدى . ذلك على الرغم من أن هذه الوظائف ليست تقليدية فى المجتمع الهندى ؛ إذ تمثل وظائف تتعلق بالتدريب الغربى للعميان ، وليس بالتقاليد الهندية نفسها . لكنها تظل مرتبطة بالتقاليد وسلبيتها فى رؤية الراوى / البطل ؛ بمعنى أننا إزاء مرحلة على الطريق المتصل من التقليدى إلى الحديث .

ومع أن هذه الأدوار موجودة فى النص فهى لا تهدد البطل تهديداً واقعياً . وذلك لأن دور ڤيدى قد حدد منذ البداية ؛ إذ يدل وجوده فى المدرسة ـ أولاً ـ على أن أباه أراد ـ كما قلنا سابقاً ـ توفير الاستقلال له . يضاف إلى ذلك أنه ـ من ناحية ثانية ـ لم يسلك فى تدريبه ـ حتى فى المدرسة ـ الطريق نفسه الذى سلكه الأطفال الآخرون ، فتعلم لغة «البرايل» معهم[٨٦] . لكنه منع عن الدروس الأخرى ، كدرس الموسيقى أو درس صناعة الكراسى الخيزرانية[٨٧] ؛ وذلك لسبب بسيط ، فسره له مدير المدرسة ، عندما قال إن جلد أصابع هؤلاء الأولاد الذين يمارسون الموسيقى والخيزران قد يصبح خشناً ، «فلا يستطيعون أن يقرأوا البرايل جيداً» . أما ڤيدى فكان يتمنى له والده «تمنيات عالية»[٨٨] . فخصصت له ـ كما هو واضح ـ مهنة فكرية بدلا من المهنة اليدوية . ويبين لنا النص أن هذه المهنة ستشتمل على أحدث طريقة للتعليم . ونقرأ ـ على سبيل المثال ـ عن محاولات كل من مدير المدرسة ووالد الطفل فى أن يبعثا به إلى مدرسة خاصة فى أمريكا .

ومن الجدير بالذكر أن مستواه الاجتماعى كابن طبيب قد ساعده ـ بالطبع ـ على بلوغ هذا الهدف . ولم يعبر الفتى هنا ـ على عكس الفتى فى «الأيام» ـ المستويات التقليدية السائدة فى المجتمع ، بل حصل على دوره الحديث دون تجربة شخصية مباشرة ، أى دون مواجهة حادة مع الأدوار الأخرى .

ولذلك تختلف سيرة ڤيدى عن سيرة طه حسين التى كانت بالفعل قصة صراع بطولى ناجح . وبينما ينبئ الحديث عن الأدوار الاجتماعية الأخرى فى نص «ڤيدى» عن خوف بالغ ، نجد البطل فى «الأيام» يواجه كثيراً من التجارب والمعاناة ، تنتهى بانتصاره . لكن هذا الاختلاف فى النصين لا يمنع كلا المؤلفين من تأكيد رفضهما الشخصى للأدوار التى تفرض على المكفوفين الآخرين ؛ فلمفهوم الاختلاف بين البطل والمكفوفين الآخرين مكان مركزى فى كلا النصين .

ونلاحظ أن هذا الاختلاف يبدو حتى فى المظهر الجسدى لكلا البطلين : يقول الراوى فى الجزء الأول من «الأيام» إن الفتى كان «مسرعاً مع قائده إلى الأزهر» ، ويضيف : «ولا تظهر على وجهه هذه الظلمة التى تغشى عادة وجوه المكفوفين»[٨٩] . بمعنى أن وجه الفتى يختلف عن وجوه العميان ، أى أن الفتى لا يبدو ضريراً . أما فى نص «ڤيدى» فلدينا الخلاف نفسه ؛ إذ عندما يصل ڤيدى إلى المدرسة يندهش مدير المدرسة من مظهره كولد «عادى مبصر» . ولذلك لم يعتبره لأول وهلة تلميذاً فى المدرسة . بل «استمر فى ظنه» أن ڤيدى كان مبصراً ـ حتى بعد أن قدم الصبى له ـ كما قال المدير نفسه من أنه : «لم يرقط لطفل ضرير عينين عاديتين إلى هذه الدرجة ، أو وجهاً مشرقاً بنفس القدر»[٩٠] ؛ بمعنى أن ڤيدى يختلف من خلال قسمات وجهه وعينيه ومظهره العادى عن الصورة المألوفة للأولاد المكفوفين الآخرين .

يمتاز البطلان ـ إذن ـ بالسمة نفسها ، وهى اختلاف مظهرهما عن بقية المكفوفين . وتمثل هذه الظاهرة ـ من ثم ـ انعكاساً ظاهرياً لاختلاف باطنى عن العميان الآخرين . ويمثل هذا الاختلاف الباطنى ـ بدوره ـ نوعاً من المبرر لرفض الأدوار التقليدية للضرير .

ومن الجدير بالذكر أن كلا البطلين يقدم المغزى السلبى الثابت نفسه للأدوار التقليدية ؛ وذلك بالرغم من اختلاف تجربتيهما الشخصيتين عن تجارب هذه الأدوار التقليدية ، وبالرغم من أن الأدوار ـ كدور الشحاذ أو دور المقرئ ـ تبدو لنا مختلفة جداً بسبب اختلاف طبيعتيهما . وقد يجاوز الكاتبان ـ فى الحقيقة ـ هذه الفكرة عندما يربطان العمى مباشرة بالتقاليد . ونستطيع أن نرى هذا بوضوح أكثر ، حين ننظر بدقة فى حديثهما عن هجوم العمى (أو بدايته) .

العمى والتقاليد

يمثل هجوم العمى مكاناً مركزياً لحوادث عدة ، تعبر بوضوح عن علاقة العمى بالتقاليد . وذلك بالإضافة إلى أن هجوم العمى نفسه ذو أهمية عاطفية عميقة . وسوف نفحص هذا العنصر من وجهة نظر هجوم العاهة أو بدايتها بشكل خاص ، ومن خلال تقديمها النصى ؛ بمعنى أننا سوف نتساءل عن الترتيب النصى ، وأهمية الحوادث المرتبطة ببداية هذه العاهة .

أصيب كلا البطلين بالعاهة فى طفولتيهما ، ولم يولدا بها . وأصبح كلاهما دريئة لنوع من الهجوم مصدره هذه العاهة . ويحتل هذا الهجوم أهمية نصية يقينية .

ومن الجدير بالذكر أنه بالرغم من أن كلتا الترجمتين الشخصيتين تركز على وصف حياتى البطلين بعد إصابتهما

بالعمى ، يستغرق كلا النصين حيزاً لافتا لوصف ظروف هذه الإصابة . ويميل كلا النصين ـ أيضاً ـ إلى تقسيم هذا الوصف وتوزيعه على أماكن مختلفة من الكتابين .

وأول حادث يرتبط بإصابة الصبي بالعمى في « الأيام » يصل إلينا مع ملحوظة في بداية الجزء الأول عن عيني الفتى « المظلمتين » . لقد كانت أمه « تفتحها واحدة بعد الأخرى ، وتقطر فيهما سائلاً يؤذيه ولا يجدى عليه خيراً ، وهو يألم .. »[٩١] . ويترك الراوى هذا الموضوع ولا يرجع إليه إلا في نهاية الجزء الأول ؛ بمعنى أنه لا توجد للقارئ أية معرفة بعلة عمى الفتى إلا في نهاية الجزء .

ويقول الراوى أثناء الحديث عن مرض أخت الفتى ووفاتها : « ولنساء القرى ومدن الأقاليم فلسفة آثمة وعلم ليس أقل عنها إثماً . يشكو الطفل وقلما تعنى به أمه .. وأى طفل لا يشكو ! إنما هو يوم وليلة ثم يفيق ويبل ، فإنْ عنيت به أمه فهى تزدرى الطبيب أو تجهله ، وهى تعتمد على هذا العلم الآثم ، علم النساء وأشباه النساء . وعلى هذا النحو فقدت هذه الطفلة الحياة »[٩٢] .

تقود هذه القطعة النصية إلى عدة نقاط مهمة جداً . تتعلق النقطة الأولى بعلة العمى نفسها ؛ إذ نكتشف لأول مرة أن الولد أصيب بالرمد ، وأن هذا الرمد أدى إلى ضياع بصره . وتتعلق النقطة الثانية بنوعية العلاج ؛ فندرك مباشرة أن العلاج لم يكن يتبع قواعد الطب الحديث بل طرائق العلاج التقليدى ، أى الحلاق . وتذكرنا هذه الإشارة إلى علاج الحلاق بالملحوظة الأولى في بداية الكتاب عن « السائل » الذى وضع في عيني البطل . لكن الراوى لا يكتفى بذكر العلاج ؛ إذ يتكلم عن بداية العمى من خلال حديث عن وفاة الأخت ؛ بمعنى أننا إزاء نص معقد على مستوى الترتيب ومستوى المعانى . وهجوم العمى مُدْخَل* (embedded) في قصة الأخت ؛ إذ تبتدئ القطعة بمرض البنت ثم تنتقل إلى الحديث عن فقد عيني البطل ، ومن ثم ترجع إلى البنت وفقدها الحياة . ونحن إزاء ظاهرة أدبية تتكون من إدخال في إطار النص ؛ بمعنى أن قصة بداية العمى موجودة داخل قصة موت الأخت أو في إطارها . ومن ثم فإن قصة العمى تابعة لقصة الموت من وجهة نظر أدبية . وبما أن الكتاب ترجمة شخصية لطه حسين ، تبدو تبعية قصة بداية العمى لقصة موت الأخت لافتة في أهميتها . ويقود هذا الارتباط بين هجوم عمى الفتى وبين موت أخته إلى تقديم الحادثين بوصفهما معلولين للعلة نفسها ، مما يؤدى إلى تكبير أهمية هذه العلة . ويتناول النص هذين الموضوعين من خلال مهاجمة طريقة العلاج التقليدية ، ومن ثم التقاليد بصورة عامة . ويبين النص أن التقاليد هى المسؤولة عن عمى الفتى كما أنها المسؤولة عن وفاة أخته . لكن هذه التقاليد ليست مفهوما محايداً ، يشير إلى عادات المجتمع برمتها ، أو إلى الظروف المادية أو الاجتماعية برمتها ، إذ يربط الراوى العلاج التقليدى بعالم النساء . إن الأم هى التى « تزدرى الطبيب أو تجهله ، وهى تعتمد على هذا العلم الآثم ، علم النساء .. » ؛ بمعنى أن الأم تمثل بالفعل الآراء التقليدية التى يعاكسها الراوى بالطبيب أى بالعلم الحديث . وإذا تذكرنا أن الأم هى التى وضعت السائل في عيني الصبى ، ظهرت لنا العلاقة بوضوح أكثر .

ويقوى اختيار الكلمات من هذا الوضوح ؛ فالإشارة إلى « علم النساء » بدل « العلم الشعبى » ـ على سبيل المثال ـ تدل على مواجهة ما بعلم الرجال ، ليصبح الجو العام في هذه القطعة النصية معادياً للنساء .

ولدينا ـ على هذا النحو ـ علاقة تربط بين الطب التقليدى ـ وطبيعته غير الناجعة ـ وبين العمى والأم . ومن الجدير بالذكر أن مقدمتنا الأولى لموضوع العمى قد اشتملت على تجميع لهذه المعانى بالذات . ففى الحديث الأول لا يقول لنا الراوى سوى أن الأم وضعت « السائل » المؤلم في عيني الفتى .

لكن لإخبارنا ببداية العمى عند الصبى ميزة أخرى ، أشرنا إليها باختصار ، وهى الارتباط النصى بين العمى والموت . ويقود هذا الارتباط النصى ـ بدوره ـ إلى ارتباط معنوى ؛ إذ يستعمل الراوى ـ أولاً ـ الكلمة نفسها في حديثه عن العمى والموت ؛ فيقول « فقد صبينا عينيه » ، و« فقدت هذه الطفلة الحياة » . ويضع الراوى ـ ثانياً ـ الفقد الأول إلى جانب الفقد الثانى . وتشرح هذه العملية النصية كلا الفقدين من خلال الآخر ؛ بمعنى أننا ندرك العمى بوصفه نوعاً من الموت .

وثمة نقطة إضافية تتعلق بارتباط العمى بالتقاليد في « الأيام » ؛ إذ عندما يتحدث الراوى عن التقاليد الشعبية والفقهاء يتكلم عن قطع من الأوراق (الأحجبة) كان يكتبها الفقهاء .

« وكانوا يزعمون للناس أن ابتلاع هذه القطع من الورق يصرف عنهم ما تأتى به « الحماسين » من المكروه ، ويصرف عنهم الرمد بنوع خاص »[٩٣] .

والقارئ الذى يمتلك ـ لأسباب مختلفة ـ معرفة بعمى الفتى يدرك أهمية الإشارة إلى الرمد ودلالتها . لكن الراوى لم يعلن ـ قبل هذا الحديث عن الفقهاء ـ أن الرمد قد سبب عمى البطل . ويشير هذا الحادث ـ من ثم ـ إلى الكلام عن بداية العمى قبل حدوثه . ولهذه الإشارة دور في الترتيب النصى لهذه الحوادث .

وكما قلنا سابقاً ، فإن الراوى يقدم هجوم العمى من خلال حديثين مختلفين : أولهما حديثه عن السائل الذى يؤذيه في أوائل الجزء ، وثانيهما : بداية العمى في نهاية هذا الجزء . ولقد قدمت هذه البداية بوصفها قصة تدخل في قصة أخرى ، بمعنى أن علة العمى تظهر متأخرة ، لتتبع القصة الثانية في النص .

وكأن الراوى لم يستطع أن يطرق الموضوع إلا من خلال موضوع ثان ، وهو وفاة الأخت ، فهو يدخل الكلام عن العمى فى الموضوع الثانى ، ثم يهرب منه . راجعاً إلى وفاة الأخت . ولذلك لا يمثل الحديث عن بداية العمى والمشاعر التى تنجم عنه موضوعا يتكشف تكشفاً مباشراً .

نحن إذن إزاء ظواهر مختلفة استنتجناها من خلال تحليلنا لهجوم العمى فى نص « الأيام » . ومن الواضح أنها تربط بين العمى والتقاليد ، ومن ثم تقتضى حكماً سلبياً على هذه التقاليد .

وتضطرنا المقارنة بين نص « الأيام » ونص « قيدى » إلى أن نقدم هذه الظواهر من خلال ترتيب منهجى معين :

١ ـ علاج العينين بالطب التقليدى والطبيعة السلبية لهذا العلاج وإخفاقه .

٢ ـ علاقة الأم بالعلاج التقليدى ، ومن ثم إيذاء العلاج للصبى .

٣ ـ مهاجمة العادات التقليدية من خلال الحديث عن الأم (والنساء) .

٤ ـ علاقة العمى بالموت .

٥ ـ تجزيئ النص لحديث الراوى عن هجوم العمى أو بدايته ، بمعنى أن هذا الحديث يأتى مفرقا فى أمكنة مختلفة من النص .

وقد يبدو هذا التحليل بعيداً عن عالم قيدى . ذلك لأن أباه كان طبيباً ، درس فى الغرب ، ولم ينشأ الولد فى قرية فقيرة .. الخ . لكن ما يثير الدهشة أن العناصر الخمسة موجودة كلها ، مع تعديلات بسيطة فى نص قيد مهتا .

أصيب بطل « قيدى » بالعمى كما قلنا سابقاً فى طفولته . لكن ـ على عكس الصبى فى « الأيام » ـ لم يكن سبب العاهة راجعاً إلى الرمد بل إلى مرض « الالتهاب السحائى »[٩٤].

وأول الكلام عن بداية عمى الصبى حديث طويل للأب ، وهو يفسر لابنه الأسباب التى دفعته إلى اختيار المدرسة الخاصة للعميان . وحالما يبدأ الأب كلامه ، يضيف قيدى جملة تبدو كأنها مجرد إكمال للمعلومات ؛ إذ يعلن أنه أصيب بالعمى بسبب الالتهاب السحائى وهو طفل لم يجاوز الرابعة من عمره . ونعرف من خلال هذا الحديث الطويل أن الطبيب كان يحاول أن يجد مدرسة مناسبة للطفل ، بينما كانت الأم تحاول أن تعالجه بالأدوية « التدجيلية » من المعالجين ، على طريق الإيمان . ويعلن لنا الأب أن الأم وجهت اللوم إلى المرأة المسيحية التى تزوجها عم قيدى ، بسبب تأثيرها الشرير الذى كان سبب هذه العاهة[٩٥] . هكذا نتعرف ـ أثناء هذا الحديث الأول ـ المواقف التقليدية والخرافية للأم ، فضلاً عن الارتباط بين التقاليد والأم وبين الطب الشعبى الضار . ومن الجدير بالذكر أن الحديث عن هجوم العمى أو بدايته يجئ تابعاً للحديث عن موضوعات أخرى ، على النمط نفسه الذى أشرنا إليه فى نص طه حسين .

ويبدو الأب ـ أيضاً ـ مصدراً لمعلومتين إضافيتين عن سبب العمى ، تأتى كلتاهما متأخرة فى النص . وعندما يصاب قيدى بمرض التيفود ، يخاف أبوه لأن الأطباء قد تأخروا فى التشخيص . وقد وجه اللوم إلى تأخر الأطباء فى تشخيص الالتهاب السحائى الذى كان سبب عمى ابنه[٩٦] . ويقول لابنه فى حديث آخر إن دواء البنسلين قد وصل إلى الهند متأخراً ، ولهذا السبب لم يستعمل فى علاج مرضه[٩٧] .

ويقودنا هذا إلى نقطتين . أولاً : يلوم النص النظام الطبى فى العالم الثالث لتقصيره فى علاج الولد . وتختلف هذه الظاهرة عن مثيلتها فى نص « الأيام » ؛ لأنها لا توجه اللوم مباشرة إلى التقاليد ، بل تشير بوضوح إلى أنه كان بإمكان الصبى أن يشفى من عماه لو عولج بالطب الحديث ؛ بمعنى أن العمى لا يزال مرتبطا بعدم وجود التمدن . ثانياً : أن وسيلة تعرف المعلومات الطبية المرتبطة ببداية العمى هى الأب .

أما والدة قيدى فهى تتعلق ـ كما لاحظنا ـ بالعلاج التقليدى . ويتناول الراوى هذه النقطة مرات عِـدة بإسهاب ؛ عندما يرجع الولد إلى بيته أثناء عيد الميلاد ، يسأل عن خادمته المسماة « أَجْمِيرُو » ، فيعرف أنها رجعت إلى بلدها . وعندئذ يطيل قيدى الحديث عن أَجْمِيرُو تلك التى كان يذهب إليها كلما أراد شيئاً ، بدل أن يذهب إلى أمه . ولم يستطع أن يفكر فى أمه دون « خوف من الألم » ؛ لأنها كانت تأخذه إلى الدجالين الذين « وصفوا المحلولات اللاذعة لإعادة بصرى ، وضربونى بغصون البتولا لطرد العين الحاسدة »[٩٨] .

وعلاقة الأم بالعلاج التقليدى واضحة . لكن أهم من ذلك هو وجود الخوف من الألم المرتبط بها . ويقود هذا الإحساس بالخوف ـ بدوره ـ إلى تباعد نفسانى عن الأم . ويكرر البطل الظاهرة نفسها ، أى الألم والتباعد عن أمه ، من خلال ملحوظة عن أجميرو ، فى حديث آخر يتركز على حكيمجى الذى يمثل الطب التقليدى . وكانت الوالدة تعتبره ـ كما قلنا سابقاً ـ أحسن طبيب فى مدينة لاهور ، بالرغم من أن الوالد ـ أو الطبيب الحقيقى ـ اعتبره « دجالا » . وبعد أن أصيب الولد بالعمى نقل من المستشفى إلى بيت جده . وفى هذا البيت كانت أمه تأخذه وتقطر « المحلول اللاذع » فى عينيه . كانت تقول له عندما يصيح « إن المحلول جاء من حكيمجى ، وإن الإحساس باللذعة سرعان ما ينتهى » . ويقول حكيمجى إن القطرات ستجعله مبصراً . ويضيف الراوى حينئذ أنه حين كان يحتاج إلى شئ لم يكن يطلبه من أمه ، بل من أجميرو[٩٩] .

ونلاحظ من خلال هذه الأمثلة وجود العادات التقليدية وعلاقاتها وارتباطها بالأم وألم البطل . ومن الجدير بالذكر هنا أن الأم ترتبط ـ فى كل الإشارات ـ بألم العلاج .

ويبرز تعلق الأم بالعادات التقليدية فى مثال آخر ، عندما يتكلم الراوى عن أخيه ؛ إذ كانت الأم تلبسه الفساتين فى طفولته . وقد بدا هذا الأمر غريبا لڤيدى ، لكنه عرف بعد سنين سبب هذه العادة . فقد كانت أمه تتهم العين الحاسدة بأنها سبب عماه ، ذلك على الرغم من أنه كان وسيما ، سليم البدن فقررت أن تلبس الأخ الفساتين لتجنب العين الحاسدة(١٠٠) .

وتظهر الأم فى نص « ڤيدى » بوصفها عنصراً يعبر عن التقاليد . وتمثل التقاليد والأم قوة سلبية فى النص ، وتغدو مصدراً للألم .

لدينا ـ إذن ـ عند ڤيد مهتا المجموعة العامة نفسها من الأفكار المرتبطة بالعمى ، وهى تلك التى نجدها ماثلة فى نص طه حسين . لكن النص لا يتهم التقاليد مباشرة بإحداث العاهة ، بل يربط هذه العاهة بعدم وجود التمدن . وقد رأينا الألم الذى تسبب فيه الطب الشعبى فى كلا النصين ، ولاحظنا ـ أخيراً ـ ارتباط الأم بالطبيعة السلبية للتقاليد والألم . لكن نص « ڤيدى » لا يهاجم الأم والنساء بالطريقة نفسها التى توجد فى « الأيام » . إذ يدل نص طه حسين ـ أولا ـ على إهمال الأم،بينما يربط نص ڤيد مهتا بين سلوك الأم وحبها لابنها(١٠١) . ويختلف النصان لسبب آخر ؛ فعندما يتكلم طه حسين عن « علم النساء » يهاجم ـ ضمنا ـ النساء . أما ڤيد مهتا فيوازن بين خوفه من أمه وجاذبية أجميرو التى أعطته المحبة دون الألم .

ويصادفنا عند طه حسين مفهوم يربط العمى بالموت ، ونلاحظ عند ڤيد مهتا صدى لهذا الارتباط . وقد أشرنا سابقا إلى خادمة ڤيدى المفضلة ، أجميرو ، التى أراد أن يراها عند رجوعه إلى البيت ، لكن قيل له ـ بعد أن سأل عنها مرات عدة ـ إنها سافرت إلى بلدها . واستمر فى السؤال عنها إلى أن قال له أبوه أخيراً إنها توفيت ، مفسرا له أسباب موتها . لكن الولد ظل ينادى اسم أجميرو فى البيت . فأكد له أحد الخدم أنه سيلعب معه قائلا : « لقد راحت أجميرو كعينيك ياڤيدى بك »(١٠٢) .

ويختلف هذا النص من حيث إشارته إلى علاقة العمى بالموت عن نص طه حسين . أولا : يدخل الراوى فى « الأيام » ـ كما رأينا ـ قصة فقد الصبى بصره فى قصة موت أخته . أما نص « ڤيدى » فيقدم موت أجميرو أولا ، ليربط بينه وبين عمى الولد . ولكن كلا النصين يستخدم تراكيب نحوية متشابهة فى التعبير عن توازى العمى والموت ، بمعنى أن نص « الأيام » يتكلم عن « فقد » البصر و« فقد » الحياة ، بينما يعبر نص « ڤيدى » عن الظاهرة نفسها ، من خلال استخدام حرف التشبيه « كـ » (like) . والمغزى ـ فى كلا النصين ـ هو المغزى نفسه : رؤية العمى بوصفه نوعا من الموت . ولكن يتحدد الفارق بين النصين على أساس أن التوازى فى نص « ڤيدى » يركز على فكرة الخلود .

ومن الواضح أن الحوادث المرتبطة ببداية العمى فى « ڤيدى » متفرقة خلال النص ، بصورة تفوق ما هى عليه فى « الأيام » ، لكن المغزى يشابه المغزى الذى لاحظناه فى « الأيام » . وإذا نظرنا بدقة فى الحديث الأول ، والأهم ، وفى الإشارتين الطبيتين إلى هجوم العمى ، لاحظنا وسيلة أسلوبية مهمة . ذلك لأن كتاب « ڤيدى » ـ كما قلنا سابقا ـ منقول من خلال ضمير المتكلم . لكنه ـ يستخدم ـ أحياناً ـ متكلمين آخرين ؛ إذ نجد قصصا أو ملحوظات منقولة من خلال رواة آخرين ، كالأب ـ على سبيل المثال . ويمثل الوالد ـ فى هذه الأمثلة التى نهتم بها ـ الراوى ، إما مباشرة وإما من خلال كلامه المنقول بصيغة الغائب ؛ بمعنى أن البطل/ الراوى يصف ما قاله الأب أو ذكره بدلاً من أن يتحدث مباشرة .

ويشير هذا التغير إلى عملية إبعاد نصى ، كأن الراوى الأصلى ، وهو البطل الذى ينقل الكلام من خلال ضمير المتكلم ، يرفض المسئولية الروائية فى هذه الأمثلة ، ومن ثم يبعد نفسه عن النص . ونستطيع أن نقول ـ بعبارة أخرى ـ إن الراوى لا يريد أن يطرق الموضوع مباشرة ، فيطرقه على لسان شخصية ثانية . ويبدو موضوع بداية العمى ذا مغزى فى هذه الحالة ؛ إذ ينتقل الحديث المرتبط به فى النص إلينا عن طريق لسان الأب ، وعلى نحو يبعد فيه الراوى نفسه عن هذا الموضوع بالذات .

وتخلق رواية ضمير المتكلم وكتابة العمى ـ عادة ـ عند ڤيد مهتا وصفاً أدبياً ذاتياً شخصياً . ومغزى التغير فى هذه الحالة هو تجنب الوصف الذاتى لبداية العاهة ، أو لأية موازنة بين البطل قبل هذه البداية وبعدها . وتحدث إشارة إلى الحوادث الأخرى ـ كالعلاج « التدجيلى » ـ من خلال ضمير المتكلم ، ولكن فى مرحلة متأخرة من النص ، وفى سياق موضوعات أخرى .

الشرق والغرب

تدل هذه الملحوظات على مواقف مماثلة فى الترجمتين الشخصيتين بالنسبة إلى « التقليدى » و« الحديث » ، ذلك على الرغم من اختلاف التقاليد فى النصين . وقد أشرنا إلى صعوبة الفصل بين مواجهة التقليدى والحديث من ناحية ، ومواجهة الشرق والغرب من ناحية أخرى . ولقد أدرك القارئ أن الكلام عن مواجهة التقليدى والحديث يدل ـ غالباً ـ على مواجهة الغرب . وتبدو العلاقة بين هاتين الثنائيتين واضحة فى موضوع ألمحنا إليه لكننا لم نعالجه تفصيلا .

هذا الموضوع هو موقف المجتمع من العمى . ويتعلق هذا الموضوع ـ بالطبع ـ بمسائل طرحناها سابقا : كالدور الاجتماعى للضرير أو صورته،لكن الموقف الذى نفحصه فى هذه الحالة يتألف من مفهوم قيمى مجرد للعاهة . وهكذا نتكلم عن موقف

يعبر عنه النص بوضوح ، وليس عن موقف يجب علينا أن نستنتجه ـ بوصفنا قراء ـ من حوادث أو ظروف موجودة فى النص .

نعلم من نص « ڤيدى » أن الموقف الهندى التقليدى ينظر إلى العمى بوصفه لعنة[١٠٣] . والموقف التقليدى مثل انتقاده ، كلاهما أمر واضح . لكننا نهتم ـ فى تحليلنا ـ بالسياق الذى يقدم من خلاله الموقف التقليدى ؛ إذ يشرح الأب أسباب إعجابه بمدير مدرسة العميان ، ويرد هذا الإعجاب إلى أن المدير كان مسيحياً تعلم فى أمريكا . ويعنى ذلك أن الوالد يباعد بين معتقد المدير والمعتقد الجبرى عند الهندوس الذين يرون فى العمى لعنة . أما أمريكا فتشير إلى معرفة المدير بالأساليب « التقدمية » الغربية لتعليم العميان[١٠٤] . ولقد أراد الوالد ـ فضلا عن ذلك ـ أن يرسل البطل الضرير إلى الغرب ، بواسطة مدير المدرسة ، فكتب إليه طالبا المساعدة فى هذا الأمر ، وكان متأكداً من أن ڤيدى سيستفيد من الحياة فى المجتمع الغربى ؛ لأن هذا المجتمع أكثر تنوراً فى معاملة العميان من المجتمع الهندى[١٠٥] . ويقدم النص بذلك مواجهة بين الآراء التقليدية والآراء الحديثة أشبه بمواجهة الشرق والغرب .

ويوازى النص بين التقاليد والعمى مثلما يوازى بين الغرب وتخفيف العاهة . وتتمثل أفضل الأمانى المرتبطة بالولد الهندى الضرير فيما يمكن أن يتشابه به مع ولد فرنسى ضرير ـ مثل لويس برايل ، مخترع اللغة البارزة للعميان[١٠٦] .

ولكن الغرب يبقى بالرغم من ذلك شيئاً بعيداً أسطورياً ، إلى حد ما . فالغرب يمثل ـ أولا ـ مكانا سيسافر إليه البطل وليس مكانا قد سافر إليه من قبل . ومعرفتنا النصية بالغرب محدودة ـ لذلك ـ بمعرفة الراوى نفسه . ومعرفته هو بالغرب قليلة جدا . ولدينا فى النص ـ لهذا السبب ـ صور وأفكار عدة تتعلق بالغرب ، وهى أفكار وصور غير واقعية بل أسطورية .

يقول أحد الأولاد لڤيدى ـ على سبيل المثال ـ إن البصر يرجع إلى المكفوفين فى أمريكا ، عندما يدرسون مع المبصرين . ويضيف أن هذا يحصل فى الولايات المتحدة؛ لأن للناس هناك « عيون حياة كبيرة قوية »[١٠٧] . ونلاحظ ظاهرة مشابهة ، حين يتحدث الأولاد فى غرفة النوم عن محاولة إرسال ڤيدى إلى أمريكا ؛ إذ لا يصدق أحد منهم أن الرجل « الأبيض » أو المرأة « البيضاء » يمكن لأحدهما أن يكون ضريراً ، ويطلب الأولاد من ڤيدى أن يراسلهم ، بعد وصوله ليؤكد لهم ذلك[١٠٨] .

تدل هذه الأمثلة على وجود الغرب الأسطورى . وتتكون السمة الأسطورية من عدم وجود العمى فى الغرب بوصفه شيئا واقعيا ؛ بمعنى أن الأولاد يظنون أن الغرب عالم مثالى ، لا وجود للعمى فيه ، ذلك العمى الذى يرتبط ـ فى أذهانهم ـ بالشرق التقليدى .

ومن الجدير بالذكر أن صوت الراوى لا يقتبس هذه الصورة بالرغم من وجودها فى النص ؛ إذ ليس من المتوقع أن يقبلها القارئ . وواضح أن البطل الصغير لا يقبلها . ولذلك يمثل بحثها فى النص جزءاً من التصوير الساخر للبيئة فى هذه المدرسة التبشيرية . ومن اللافت للانتباه ـ فى « ڤيدى » ـ أن الراوى يتناول المسيحية المقترنة بالغرب من خلال موقف سحرى ثابت . على سبيل المثال ـ حكاية ڤيد مع ممرضة قابلها فى المستشفى . قالت له هذه الممرضة إنه سيبصر لو صلى للمسيح[١٠٩] .

أما نص طه حسين فيختلف اختلافاً مهماً عن نص ڤيد مهتا ؛ إذ لم تكن علاقة طه حسين بالغرب فى بداية الأمر علاقة مفروضة عليه ؛ بمعنى أن الفتى سافر إلى الغرب بإرادته الشخصية . وهو يسافر إلى الغرب حقا ويصف الظروف هناك حقا ، على عكس « ڤيدى » . ويؤدى ذلك ـ بالطبع ـ إلى وصف أكثر واقعية للغرب . ولذلك تختلف صفات طه حسين الواقعية عن صفات صورة ڤيد مهتا الأسطورية للغرب . ولكن هذا الاختلاف لا يرجع إلى أن ڤيدى لم يسافر إلى الغرب بل يرجع إلى أن صورة الغرب لا تلعب فى « الأيام » الدور نفسه الذى تلعبه فى كتاب « ڤيدى » ؛ إذ نجد صورة إيجابية للمستشرقين الغربيين فى مصر ، ومن ثم للعلم الغربى[١١٠] . لكننا لا نصادف الاتصال المباشر بين مواجهة التقليدى والحديث ـ بتداعياتها السلبية والإيجابية ـ وبين مواجهة الشرق والغرب . وعندما نرجع إلى المسألة التى بدأنا بها تحليل ڤيد مهتا ، ندرك ذلك بوضوح ، خصوصا فى النظر إلى العمى بوصفه لعنة .

وإذا بحثنا عن هذا المفهوم أو مفهوم مشابه له فى « الأيام » عثرنا على قول الفتى إن « العمى عورة » ؛ وهى كلمة تدل على العاهة والعار فى الوقت نفسه . لكننا نصادف هذا الفهم للعورة والعمى فى الغرب ؛ فمن العادات الجديدة التى تعلمها الفتى تغطية عينيه بالنظارات السوداء[١١١] . وتمثل هذه التغطية عادة غربية لم يصادفها البطل من قبل . وكان يفكر وهو جالس فى القطار فى أوروبا : « فيما حفظ من قول أبى العلاء إن العمى عورة ، وقد فهمه الآن على وجهه وهو يرفع يده بين حين وحين ليتحقق من أن ذلك الغطاء الرخيص الحقير مازال يستر عينيه اللتين كان يجب أن تسترا »[١١٢] .

والغطاء فى هذه القطعة النصية هو النظارات السوداء . وفى الصفحة نفسها يفكر الفتى فى الذين يسترون جسمهم ويسترون « عورة العمى »[١١٣] .

والاختلاف مع « ڤيدى » واضح من هذه الزاوية ، وهو اختلاف يؤكد أن الغرب ليس جنة للمكفوفين ، بالرغم من فوائده . أو بعبارة أخرى ، لا يضع طه حسين الغرب ـ على خلاف ڤيد مهتا ـ بوصفه العنصر الذى يعاكس تماما العالم التقليدى الذى يدينه . وإذا كان « الحديث » و« الغرب »

يندمجان فى نص « قيدى » فإن كليهما يبدو فى « الأيام » كأنه مرحلة منفصلة عن الأخرى ، ولذلك يبدو نص طه حسين أكثر « وطنية » من نص قيد مهتا . إذا صح استخدامنا لكلمة « وطنية » .

إن الغرب يمثل عند طه حسين المكان الذى يقهر فيه الفتى التحديات الجديدة . ويتعود فيه على المقتضيات الاجتماعية الجديدة . فنشاهد مغامرات الفتى فى مجتمع يختلف عن مجتمعه الأصلى . ويضطر الفتى إلى تغيير عاداته الأساسية : يستبدل - على سبيل المثال - بملابسه الشرقية ملابس غربية[114] . ويقود هذا - بدوره - إلى مشاكل جديدة . منها - مثلاً - تعلم « الدخول » فى الزى الأوروبى « والخروج منه » . وأهم من ذلك هذا الشىء الذى « لم يحسنه أعواما طوالا . وهو هذا الرباط السخيف الذى يديره الناس حول أعناقهم ثم يعقدونه بعد ذلك من أمام عقدة يتأنقون فيها قليلاً أو كثيراً ! »[115] .

ونحن مع هذه الأمثلة إزاء ظاهرة خاصة بنص طه حسين . وتتألف هذه الظاهرة من طبيعة تكيفه الخاص مع الغرب . وإذا فحصنا تجربة طه حسين مع هذا الغرب أدركنا أنها تقود الفتى إلى درجة أساسية وأصلية من التكيف . ويضطر الفتى - من وجهة نظر ما - إلى أن يعتاد العمى من جديد : بمعنى أنه يضطر إلى أن يبنى من جديد دوره الحديث بوصفه شخصية ضريرة ؛ ذلك لأن عماه قد حدد صعوبات الانتقال من الشرق إلى الغرب . وبما أن الفتى كان قد تعود على الحياة طالبا « حديثاً » أو « محدثاً » فى الجامعة فى مصر ، فإن عنصر حداثته فى مصر يختلف عنه فى الغرب ، على مستوى ما من التكيف . ويعاكس هذا كله نص « قيدى » .

ولعل أهم عنصر من عناصر التكيف مع البيئة الجديدة يرتبط بتعلم الفتى لغة برايل . خصوصا حين يجد فى هذا التعلم صعوبة شديدة . وذلك لسبب بسيط : « فهو قد تعود أن يأخذ العلم بأذنيه لا بأصبعه »[116] . إن هذه الملحوظة تعبر عن واقع المسألة بصورة تخفف من وطأة التأثير . ذلك أن الفتى لم يتعلم - قط - القراءة[117] ، أى لم يتعلم عملية نقل العلامات إلى كلمات . ويكتفى بالسماع والمشافهة . وكلاهما مرتبط بالطرائق الأصلية فى إدراك العلم . ومعنى ذلك أن الحضارة التى تربى فيها الفتى قد سهلت له - فى الحقيقة - الأمور ، لأنها اعتمدت اعتماداً شديداً على العنصر الشفوى فى التعليم . ولهذا السبب لم تفرق هذه الحضارة فى تراثها الطويل بين طرق تعليم المكفوفين وطرق تعليم المبصرين[118] . ونلاحظ - من ثم - أن المسالك التى قد اعتادها الفتى فى تعليمه العالى الدنيوى فى الشرق لم تكن كافية فى الغرب .

خاتمة : عملية الترجمة الشخصية

إن المسائل المرتبطة بكل من أدوار المكفوف ، وصور العمى ، ومشاكل « التقليدى والحديث » و« الشرق والغرب » ، مسائل أساسية فى سيرة حياة كل من بطلى الترجمتين الشخصيتين . وتدل هذه المسائل على خاصية للترجمة الشخصية ، أشرنا إليها سابقاً ، وهى وضع الترجمة بوصفها مرآة للمؤلف البطل . ولكن الترجمة تمثل - كما قلنا من قبل - مرآة للمؤلف الكاتب . ولقد شرحنا هذا العنصر من خلال تحليلنا لكتابة العمى . ولكن جانبا من طبيعة الترجمة الشخصية ، أعنى جانبا من ميثاق السيرة الذاتية ، يتصل بمبدأ مؤداه أن الشخصيتين - أى المؤلف البطل والمؤلف الكاتب - شخصية متحدة فى الوقت نفسه ؛ ولا يمثل انفصالها فى آخر الأمر سوى مفهوم مجرد للتحليل . والحق أن دور المؤلف الكاتب يتكون جزئيا من اختيار مظاهر المؤلف البطل التى يقدمها إلينا . وتجىء شخصية المؤلف/ البطل فى الوقت نفسه من خلال اختيارات المؤلف/ الكاتب . ونستطيع أن نمضى بهذا التحليل على نحو يحيط بصلة موقف كلا الكاتبين بالمرآة : وذلك من خلال فحص الطريقة التى يستخدمها كلا الكاتبين عندما يطرق عملية الترجمة الشخصية .

إن نص الترجمة الذاتية يغرينا - عندما نقرؤه - بتوهم أننا إزاء وصف دون تحريف ؛ ذلك لأن الترجمة سيرة ذاتية . ولكن كل سيرة ذاتية تختار - بالضرورة - استراتيجية نصية خاصة ، أو طريقة خاصة تطرق بواسطتها عملية الترجمة الشخصية .

ومن الأهمية بمكان أن كلا النصين يعالج كتابة الترجمة الشخصية من موقف واحد . هو موقف الذاكرة ؛ بمعنى أن كلا النصين يتشكل من خلال الذاكرة ، ويبدأ كلاهما بظاهرة التذكر[119] . ويستخدم النصان هذه الظاهرة بوصفها وسيلة لتقديم المعلومات الأولى فى الكتاب . ولكننا نواجه اختلافاً يميز بين الكاتبين . إذ يبدأ نص « الأيام » بـ « لا يذكر »[120] ؛ بينما يبدأ نص « قيدى » بـ « أذكر »[121] ؛ أى أن النص الأول يقدم الظاهرة باستعماله الصيغة الإنكارية ، بينما يعتمد النص الثانى على جملة إيجابية .

وهذا الفرق أقل أهمية مما يبدو لأول وهلة ، لأسباب تكلمنا عنها سابقا . وتتحول الذكريات - فى نص طه حسين - فى الصفحات الأولى إلى موقف إيجابى . ويستمر النص فى تطور خطى إلى نهايته المنتصرة . ونواجه ما يغاير ذلك عند « قيدى » . إذ تتعدل الذكرى الإيجابية للبداية - كما رأينا - من خلال خاتمة الكتاب ، تلك التى تلقى ظلال شك على صحة الذكريات التى انبنى الكتاب عليها . ويقدم كلا النصين - على هذا النحو - الذاكرة بوصفها عنصراً ضمنياً سالباً أو موجباً .

ولكن ما أهمية هذه الظاهرة الثنائية ؟ إن كلا المؤلفين يمضى قدما ، فى سيرته ، عن طريق عرض الترجمة الشخصية من خلال

الذاكرة ، بكل ما تمثله الذاكرة من عملية يتخلق بها نص السيرة الذاتية من الوعى الخاص للمؤلف[١٢٢] . وإذا كانت الذاكرة تمثل الوسيلة التى يتخلق بها المؤلف البطل فهى ــ أى الذاكرة ــ نقطة الاتصال بين موقفى الترجمة الشخصية بوصفها مرآة ، من ناحية ، وبوصفها دفعا لعدم اليقين إلى الأمام من ناحية أخرى ، وذلك بدفع الذاتية الفطرية للعملية كلها إلى الأمام . ولذلك ، يتكون موضوع الكتابين ــ إلى درجة ما ــ من عملية التذكر ، وليس من نتائج هذا التذكر فحسب .

ولكن ــ ما علاقة هذه الملاحظات بحياة البطلين ؟ عندما نظرنا إلى عناصر النص المختلفة ، ككتابة العمى أو الألم ، لاحظنا ظواهر عدة ؛ إذ بينما كان كل من المؤلفين مستعدا للحديث عن موضوع من الموضوعات حديثا فوريا مباشراً ، بدا كلاهما كما لو كان يحتاج إلى تأخير الموضوع الآخر ومعالجته معالجة تدريجية . ولذلك نستطيع أن ندرك أن كلا المؤلفين قد استخدم عملية الترجمة الشخصية بوصفها وسيلة لاستيعاب بعض الحوادث الأكثر إيلاما فى حياة كل منهما ، مما يجعل من الترجمة الذاتية ــ فى كل من النصين ــ عملية طرد واستبعاد لكل ما يؤذى المؤلفين ويؤرقهما ، وذلك بفاعلية النوع الأدبى للسيرة الذاتية .



الهوامش :

(١) طه حسين ، « الأيام » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧١ ــ ١٩٧٣) . انظر كتاب حمدى السكوت ومارسدن جونز ؛ « طه حسين » (القاهرة : الجامعة الأمريكية ، ١٩٧٥) فيما يتصل ببليوجرافيا طه حسين . وانظر أيضا :

Pierre Cachia, (Taha Husayn : His Place in the Egyptian Literary Renaissance) (London : Luzac and Company,1956)

جابر عصفور ، « المرايا المتجاورة : دراسة فى نقد طه حسين » (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٣) . عن « الأيام » بوصفها سيرة ذاتية (أو ترجمة شخصية) انظر : رشيدة مهران ، « طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية » (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩) ، ص : ٢٥١ ــ ٢٩٥ ؛ شوقى ضيف ، « الترجمة الشخصية » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩) ، ص : ١١٣ ــ ١١٩ ؛ إحسان عباس « فن السيرة » (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧) ، خصوصا ص : ١٤٣ ــ ١٤٦ . وانظر : البدراوى زهران ، « أسلوب طه حسين فى ضوء الدرس اللغوى الحديث » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢) .

(٢) إحسان عباس ، « فن السيرة » ، ص : ١٤٢ ــ ١٤٣ .

(٣) ڤيد مهتا (Ved Mehta) ، « ڤيدى » (Vedi)
(New York : Oxford University Press, 1982) .

(٤) انظر ــ على سبيل المثال ــ مجدى وهبة « معجم مصطلحات الأدب » (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ، ص : ٨٠ .

(٥) من الممكن أن يعترض علينا بالقول إن ڤيد مهتا ليس كاتبا من العالم الثالث ، إذ يكتب باللغة الإنجليزية ؛ لكن لدينا أمثلة كثيرة لمؤلفين من العالم الثالث يكتبون باللغات الأوروبية ، مع حفاظهم على العلاقات الثقافية والأدبية التى تربطهم بالعالم الثالث . وهذا يحدث ــ على سبيل المثال ــ مع مؤلفين بارعين من شمال أفريقيا ، يكتبون باللغة الفرنسية . ومن الجدير بالذكر أنه لا توجد لغة هندية تلعب الدور الجامع نفسه الذى تلعبه اللغة العربية فى العالم العربى .

(٦) تدل نظرة سريعة إلى نقد الأدب العربى على أن المقارنة بين الأدب العربى والأدب الغربى موجودة على نحو بالغ الأهمية .

(٧) جابر عصفور ، «المرايا المتجاورة» .

(٨) انظر ـ مثلا ـ إحسان عباس ، «فن السيرة» ، ص ١٤٥ .

(٩) Philippe Lejeune, (Le Pacte autobiographique) (Paris : Editions du Seuil, 1975).
ص ١٣ ـ ٤٦ .
لدينا أمثلة قليلة فى الجزء الثالث من «الأيام» ، نواجه فيها رواية ضمير المتكلم . وفى الجزء الأول ـ كذلك ـ نصادف ظاهرة الازدواج dédoublement بمعنى أن الراوى يتكلم من خلال ضمير المتكلم ، لكن بوصفه راوياً ينفصل عن البطل . وبما أن هذه الظاهرة تقودنا إلى خارج حدود البحث فلن نفحص مغزاها الأدبى الكامل ؛ إذ أتناول هذه المسألة ومسائل أخرى فى كتاب عن «الأيام» فى طور التنفيذ . انظر عن ظاهرة الازدواج ، Lejeune, Le pacte autobiographique ، ص ١٦ .

(١٠) حمدى السكوت ومارسدن جونز ، «طه حسين» .

(١١) «قُدى» ، ص ١٤ ـ ١٥ .

(١٢) Janet Malcolm, (School for the Blind «New York Review of Books» أكتوبر ١٩٨٢ ، ص ٣ .

(١٣) من الواجب أن نتذكر أن كتابة العمى ، كأشكال الكتابة الأخرى ، تمثل نظاما للتصوير الأدبى . ولا توجد كتابة تعكس بطريق كامل عالم المتكلم أو إحساسه . وتختلف كتابة العمى عن أشكال الكتابة العادية من خلال وصفها باعتبارها نظاما للتصوير الأدبى يخلق وهم العمى .
رأى البدراوى زهران («أسلوب طه حسين» ، ص ٨٢ ، ٨٤) أن استخدام صيغ البناء للمجهول فى «الأيام» يعكس عمى طه حسين . ولكن ملاحظته تتعلق بصيغة المبنى للمجهول المستخدمة فى اللغة للتعبير عن الإصابة بالعلة . وليس لهذه النقطة ـ للأسف ـ علاقة ضرورية بالصيغ الأخرى للمجهول فى النص . يضاف إلى ذلك أننا لا نملك دراسة منظمة عن النسبة الكمية سواء كانت هذه الصيغ صيغاً للمجهول أو غيرها .

(١٤) «قيدى» ، ص ٧ .

(١٥) «قيدى» ، ص ١٠ .

(١٦) «قيدى» ، ص ٢٧ .

(١٧) «قيدى» ، ص ٨٣ .

(١٨) «قيدى» ، ص ١٤٣ .

(١٩) «قيدى» ، ص ٧٥ .

(٢٠) «قيدى» ، ص ١٢ .

(٢١) «قيدى» ، ص ٦٦ .

(٢٢) «قيدى» ، ص ١٧٢ ـ ١٧٣ .

(٢٣) «قيدى» ، ص ٧٦ .

(٢٤) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٢٠ وما يليها .

(٢٥) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٦ .

(٢٦) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٣١ .

(٢٧) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٤٦ .

(٢٨) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١٤٣ .

(٢٩) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٥ .

(٣٠) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٩ .

(٣١) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١٦ .

(٣٢) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٢٤ .

(٣٣) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٣ .

(٣٤) المصدر نفسه .

(٣٥) انظر ـ مثلا ـ «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٨ .

(٣٦) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٥ .

(٣٧) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٦ .

(٣٨) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٣٨ .

(٣٩) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ١٩ .

(٤٠) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٣٨ ، ٣٩ ، ١٠٨ .

(٤١) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٨٥ ، ٨٨ ، ١٠٠ ، ١٠٨ .

(٤٢) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٩١ ـ ٩٢ .

(٤٣) «الأيام» ج ٢ ، ص ٩٩ ـ ١٠٠ .

(٤٤) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٤٣ .

(٤٥) انظر «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١٠٩ .

(٤٦) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١٩ ـ ٢٠ .

(٤٧) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٢٠ ، ٢٢ .

(٤٨) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٢٠ وما يليها . ومن المستبعد أن الفتى كان يمتلك فى هذه السن تلك المعرفة التى ينسبها إلى نفسه فى النص عن أبى العلاء ، وبما أن هذه المعرفة لا تنسب إلى زمن مبكر من حياة البطل أو إلى الراوى ، فهى تمثل ـ على مستوى التكنيك ـ مفارقة زمنية . ويجب أن يذكرنا ذلك بأن الترجمة الشخصية تقديم أدبى لحياة شخص من الأشخاص ، وليست تسجيلا علميا لهذه الحياة . قارن برشيدة مهران «طه حسين» ، ص ٢٩١ .
إن مسألة الألم والتكيف مرتبطة بأبى العلاء فى أعمال أخرى لطه حسين . فى «تجديد ذكرى أبى العلاء» ـ على سبيل المثال ـ ينسب مؤلفنا إلى أبى العلاء مسألة التكيف والامتعاض . وحديثه عن شاعره ، بطبيعته الشخصية أو الحميمة ، يمثل حديثا من أحاديث الترجمة الشخصية بمعنى من المعانى . وبما أن هذا النص يتناول مشاكل عدة متنوعة فهو يساعدنا على فهم ضآلة الوسائل الموجودة فى «الأيام» واقتصادها . ولقد عبر طه حسين أيضا عن المسائل النفسانية المرتبطة بالعمى فى تأمله الطويل «مع أبى العلاء فى سجنه» . لكننا نحدد بحثنا فى «الأيام» . انظر طه حسين «تجديد ذكرى أبى العلاء» ، خصوصا ص ١٢٣ وما يليها ، و«مع أبى العلاء فى سجنه» فى «المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين» ، المجلد العاشر ، «أبوالعلاء المعرى» (بيروت : دار الكتاب اللبنانى ، ١٩٧٤) . قارن جابر عصفور ، «المرايا المتجاورة» ، ص ٣٣٥ وما يليها .

(٤٩) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٦ .

(٥٠) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ١٠٢ .

(٥١) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٦ .

(٥٢) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٩٥ ـ ١٠٠

(٥٣) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٩٥ ـ ٩٦ .

(٥٤) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١١٢ وما يليها .

(٥٥) «قيدى» ، ص ٣٤ ، ٣٥ .

(٥٦) «قيدى» ، ص ٣٧ .

(٥٧) «قيدى» ، ص ٤٦ .

(٥٨) «قيدى» ، ص ٩٣ وما يليها .

(٥٩) انظر ـ مثلا ـ «قيدى» ، ص ١٤٤ .

(٦٠) «قيدى» ، ص ٩٤ .

(٦١) «قيدى» ، ص ١٤٢ .

(٦٢) «قيدى» ، ص ١٣٧ .

(٦٣) «قيدى» ، ص ٢٥٥ ـ ٢٥٨ .

(٦٤) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٨٦ .

(٦٥) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ١٤٣ ـ ١٤٤

(٦٦) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ١٢٤ .

(٦٧) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١٠٥ .

(٦٨) «الأيام» ، ج ٢ ، ١٧٨ ـ ١٧٩ .

(٦٩) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ١٤٧ .

(٧٠) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٦ .

(٧١) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٣١ .

(٧٢) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٤٨ وما يليها .

(٧٣) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١٥٠ ـ ١٥١ .

(٧٤) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١٢٦ .

(٧٥) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١٥٣ ـ ١٥٤ .

(٧٦) «قيدى» ، ص ١٤ .

(٧٧) «قيدى» ، ص ١٧ .

(٧٨) «قيدى» ، ص ٦٥ .

(٧٩) «قيدى» ، ص ١٣٩ .

(٨٠) «قيدى» ، ص ٢٥٨ .

(٨١) «قيدى» ، ص ٨٥ .

(٨٢) نحن لا نقارن ـ بالطبع ـ بين كل الأدوار وكل المواقف الموجودة فى كل من المجتمعين . لكننا نهتم بانعكاسها فى النصين فحسب . ولقد وجد ـ على سبيل المثال ـ شحاذون فى العالم الإسلامى .

(٨٣) «قيدى» ، ص ٢٥٦ .

(٨٤) «قيدى» ، ص ٢١٠ . يبدو أن الطب «اليونانى» فى هذا الكتاب يدل على طب العالم التقليدى الإسلامى . وأصول هذا الطب يونانية حقا ، ويمثل هذا الطب نوعا من الطب الجالينوسى . وبالرغم من أن هذا الطب كان علميا فى وقته فقد سقط فى القرون الحديثة ، وانحدر إلى مستوى الطب الشعبى . ونستطيع أن نستنتج من اسمه أن حكيمجى كان مسلما وأنه كان يتعلق بهذا الطب .

(٨٥) يجب علينا أن نتذكر أن حوادث هذا الكتاب قد وقعت قبل انفصال باكستان عن الهند .

(٨٦) «قيدى» ، ص ٧٨ وما يليها .

(٨٧) «قيدى» ، ص ٨٥ .

(٨٨) المصدر نفسه .

(٨٩) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١٤٩ .

(٩٠) «قيدى» ، ص ٨ .

(٩١) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٦ .

(٩٢) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١٢٠ .

(٩٣) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١١٠ .

(٩٤) «قيدى» ، ص ١٤ .

(٩٥) «قيدى» ، ص ١٤ وما يليها .

(٩٦) «قيدى» ، ص ١٠٠ .

(٩٧) «قيدى» ، ص ١٧٨ .

(٩٨) «قيدى» ، ص ١٢٥ .

(٩٩) «قيدى» ، ص ٢١١ ـ ٢١٢ .

(١٠٠) «قيدى» ، ص ٢١٩ .

(١٠١) «قيدى» ، ص ١٥ ـ ١٦ .

(١٠٢) «قيدى» ، ص ١٢٤ وما يليها .

(١٠٣) «قيدى» ، ص ١٥ .

(١٠٤) المصدر نفسه .

(١٠٥) «قيدى» ، ص ١٥٧ .

(١٠٦) «قيدى» ، ص ١٠٥ .

(١٠٧) «قيدى» ، ص ١٨٧ .

(١٠٨) «قيدى» ، ص ١٦١ .

(١٠٩) «قيدى» ، ص ١٦٨ ـ ١٦٩ .

(١١٠) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٣٤ ، ٣٧ ، ٥٤ ـ ٥٥ . على سبيل المثال .

(١١١) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٩٧ ، ١٠٠ .

(١١٢) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١٠٠ .

(١١٣) المصدر نفسه .

(١١٤) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٧٦ .

(١١٥) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١٠٥ .

(١١٦) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٨١ .

(١١٧) المصدر نفسه .

(١١٨) نستطيع أن نرى ذلك فى نقل الحديث الشفوى والكتب ، مثلما نراه فى نظام التعليم المستخدم . ولقد كان عدد العلماء والأدباء (من المكفوفين) الذين تعلموا بهذه الطريقة ضخما جدا . انظر ـ على سبيل المثال ـ خليل بن أيبك الصفدى ، «نكت الهميان فى نكت العميان» . تحقيق أحمد زكى بك (القاهرة : المطبعة الجمالية ، ١٩١١) .

(١١٩) ليست هذه البدايات للترجمة الشخصية عادية أو مفروضة عن طريق الشكل الأوتوبيوجرافى نفسه . ولدينا طرائق مختلفة لبداية الترجمة الشخصية . وتشتمل الطريقة العادية على رواية ولادة الشخص أو تاريخ عائلته . انظر : ص ١٩٧ وما يليها :

Lejeune, Le pacte autobiographique

(١٢٠) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٣ .

(١٢١) «قيدى» ، ص ٣ .

(١٢٢) تقول رشيدة مهران ، «طه حسين» ، ص ٢٧٤ ، عن بداية «الأيام» :

«هكذا قدم لنا الكاتب نفسه بكل تواضع وكأنه يستحى من تقديم نفسه» . لكن تحليلنا قد أوضح الأسباب التى تدل على أن وجهة نظر رشيدة مهران لا تقدر هذه البداية حق قدرها ، فيما يتصل بالنظر إلى هذه البداية بوصفها بداية ، أو فيما يتصل بعلاقتها ببقية الكتاب .

مصر
فصول
العدد رقم 2
1 مارس 1982

العناصر التراثية في الأدب العربي المعاصر

الأحلام في ثلاث قصص

فدوى ملطي - دوجلاس
ترجمة: عفت الشرقاوي

يحق لنا أن نعد القصة القصيرة وسيلة متميزة من وسائل التعبير الحضارى فى أدب أمة ما ، كما نعدها فنا أدبيا ذا طابع خاص من فنون هذا الأدب . ولذلك فإننا نستطيع أن نقول : إن اختيار الكاتب لهذا النوع الأدبى بصفة خاصة ، وصياغته فى مستوى لغوى معين ، ثم مدى إنتشار هذا المستوى اللغوى فى أثناء القصة القصيرة (أعنى العامية أو الفصحى) ينم عن موقف أدبى وحضارى معين من جانبه[1] . ولقد اعترف النقاد بتأثير الثقافة الغربية فى نشأة فن القصة القصيرة فى الشرق الأوسط كفن من فنون الأدب العربى ، ولا مجال هنا لتكرار أدلتهم على ذلك[2] . ولعل هذا الاعتراف بتأثير الثقافة الغربية فى ملابسات النشأة هو الذى امتد إلى واقع النقد الأدبى نفسه ، فكان فى أغلبه محاولة للربط بين القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر وبين مثيلاتها الغربية من حيث اتجاهاتها وبنائها الفنى[3] .

يتحدث الكتاب كثيرا عما يسمى بالقصة القصيرة فى الأدب

ولقد نقول إن هذا النمط النقدى الشائع فى نقد القصة القصيرة ، قد ساد فى مجال الرواية أيضا لنفس السبب[4] . غير أن القصة القصيرة ، وإن كانت قد اقتبست من الغرب كفن أدبى متميز ، قد نبتت وازدهرت فى أحضان حضارة لها وجودها الممتد . هذا بالإضافة إلى أن هذه الحضارة كانت حضارة ذات غنى عظيم فى مجال الفنون الأدبية ، ولا يجوز بحال أن نغض من شأن التأثير الذى يكون لمثل هذا التراث الأدبى العريق على كاتب القصة . وسواء كان المؤلف الحديث على وعى بذلك أم لم يكن ، فإنه فى جميع ما يختار من وسائل التعبير : رواية أو قصة قصيرة أو شعرا أو عملا مسرحيا ، ينهل من هذا التراث الأدبى الممتد من غير شك[5] . وفى هذا البحث تدور دراستنا حول الأحلام كعنصر أدبى تراثى ، وكمكون أساسى من مكونات بعض ما نقرأ من القصص القصيرة فى العصر الحديث ، لكى نتبين مغزى استخدامها فى هذه القصص ، وكيف استطاع بعض الكتاب أن يفيدوا من هذه الأحلام كمادة تراثية فى بناء القصة القصيرة .

العربى ، ولكن «**هيلارى كيلباترك**» فى مقالها المهم بعنوان : «**الرواية العربية : تراث واحد ؟**» تتساءل حول ما إذا كان هناك ما يسمى بحق بالرواية العربية ، «**وإلى أى مدى يمكن أن نعد الروايات التى كتبت باللغة العربية تصدر عن تراث واحد**» ، وخصوصا عندما نأخذ فى الاعتبار ذلك التعدد الإقليمى لكتاب الرواية وأثره فى التراث الروائى[6] . وهذا السؤال نفسه يمكن أن نطرحه فى دراستنا من جديد . وسوف يقتضى ذلك أن نعالج موضوع الأحلام فى ثلاث قصص قصيرة هى : «**دومة ود حامد**» **للطيب صالح**[7] ، و«**زعبلاوى**» **لنجيب محفوظ**[8] ، و«**الرؤيا**» **لعبد السلام العجيلى**[9] : الأول سودانى ، والثانى مصرى ، والثالث سورى . وعلى الرغم من اختلاف البيئة الجغرافية لمؤلفى هذه القصص ، فإن ثمة ما يبرر دراستنا لها دراسة مقارنة . وبغض النظر عن عنصر اللغة الذى هو عامل موحد مشترك يجمع بين هذه القصص جميعا (وهو العنصر الذى أشارت إليه كيلباترك فيما يتصل بفن الرواية)[10] ، فإن العنصر الذى نعنى بتحليله هنا ـ وهو الأحلام ـ عنصر تراثى بطبيعته ، وهو من أجل ذلك عنصر مشترك فى هذه القصص الثلاث .

وقد التفتت «كيلباترك» إلى بعض العناصر التراثية فى قصص «غسان كنفانى» ، فأشارت إلى استخدام موضوعات معينة ، مثل الصحراء والفرس ، فى أعماله الأدبية . ولقد ذكرت فى تحليلها لهذه الأعمال «**أن القدرة على الجمع بين موضوعات ذات أصداء تقليدية وبين الوعى الحديث بالشكل الأدبى مع الرغبة الواضحة فى ممارسة هذه التجربة الجديدة ، لا نجد لها مثيلا فى عمل روائى آخر**»[11] . وسوف يتبين لنا فى أثناء دراستنا للأحلام أن مثل هذا الحكم الفنى العام الذى تقدمه «**كيلباترك**» يحتاج على أقل تقدير إلى تصحيح ؛ ذلك أن وجود هذه العناصر التقليدية ، واستخدامها فى الأدب الحديث ، أكثر شيوعا مما يتصور كثير من النقاد .

ولكن لماذا نهتم بالحلم بصفة خاصة ؟ الحلم نقطة ارتكاز مُثلى للبحث فى استخدام المادة التراثية فى العمل الأدبى ، والكشف عما طرأ عليها من تحول . فالأحلام أولا ذات طابع قصصى فى أغلب الأحوال ، وهى إلى جانب ذلك من مكونات إطار قصصى أكبر ، وهو القصة الأشمل التى تتضمن الحلم ، وبدراستنا لمدى التكامل الفنى والموضوعى بين القصتين فى نص المؤلف يتبين لنا كيف يتم له إقامة بنائه القصصى . ثانيا ـ وهذا هو الأهم فى تحليلنا ـ تتم دراسة الأحلام التى نعرض لها من أجل الكشف عن مدى تجانسها مع أنماط الأحلام القديمة فى العصر الإسلامى الوسيط ، كما تصورها كتب تأويل الأحلام وكتب التراجم والنصوص الأدبية بصفة عامة . ثالثا ـ وامتدادا لهذا التحليل ـ سوف نرى أن الحلم ـ بوصفه عنصرا تراثيا يتم استخدامه عن وعى من جانب كاتب القصة ـ يكشف عن موقف المؤلف الخاص فيما يتضمن من أبعاد تراثية . ونستطيع أن نقول ـ بناء على ذلك ـ إن الحلم فيما نعرض له بالدراسة هنا من القصص القصيرة (أو فى أى عمل أدبى آخر يتصل بهذا الموضوع) يمكن أن يقع فى حدود التلاقى بين منهجين مختلفين للرمز أو التأويل . فهناك أولا منهج تفسير الأحلام : فالرمز هنا هو علامة لصاحب الحلم ، يمكن تأويلها للكشف عن معناها ؛ وهناك ـ ثانيا ـ مسألة دخول الحلم ، وما يحكى حوله فى قصة بحيث يؤدى الحلم دورا أكبر كرمز بالنسبة للقارئ ؛ وفى مثل هذه الحالة يأخذ الحلم مغزى ثانيا وجديدا من وجهة النظر الفنية كعمل قصصى . ولذلك ، فإنه فى حدود هذا المعنى يمكن اعتباره رمزا للقارئ ذا مغزى موحد فى القصص الثلاث التى نعرض لها ، كما سنرى فيما بعد[12] .

ولقد ظلت الأحلام بفضل التراث الدينى والأدب الشعبى تراثا حيا متصلا ؛ فكتاب «**تفسير الأحلام**» **لأحمد الصباحى عوض الله**[13] (وهو كتاب حديث فى تأويل الأحلام) يجرى فى تفسير الأحلام على طريقة مؤلفى العصور الوسطى ، مثل كتاب «**تعطير الأنام فى تعبير المنام**» **للنابلسى** (ت ١١٤٣ هـ / ١٧٣١ م) ، وكتاب : «**منتخب الكلام فى تفسير الأحلام**» **المنسوب إلى ابن سيرين**[14] (ت ١١٠ / ٧٢٨) . وبالإضافة إلى ذلك فإن كتب الأحلام القديمة نفسها ، كثيرا ما يتم طبعها فى العصر الحديث ، وهى فى متناول القارئ العربى فى المكتبات . وأكثر من ذلك أن استقراء الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة ـ مثل كتاب : «**شحات : شخصية مصرية**» **لريتشارد كريتشفايد**[15] ، و«**تهامى : صورة المواطن مراكشى**» **لفنسنت كرابانزانو**[16] ـ يكشف عن بقاء الأحلام عنصرا بالغ الأهمية فى حياة العرب الحديثة . وهناك أمثلة أخرى لقصص الأحلام التى تتفق فى تأويلها مع التفسيرات المنقولة عن العصور الوسطى ، كما نجد فى دراسة **ستيفنسن** الشائقة عن تقمص الأرواح : «**حالات ذات طابع تقمصى : اثنتا عشرة حالة فى لبنان وتركيا**»[17] . وهذه الأمثلة تؤكد أن ما ورد بها من أحلام إنما يمثل نمطا واحدا من الأحلام التقليدية القديمة التى يتم تلقيها لأفراد بعيدين ـ بحكم ثقافتهم ـ عن حدود المعرفة بالأدب العربى المكتوب باللغة الفصحى . من أجل ذلك نقول إن استخدام الأحلام فى صورتها التقليدية القديمة لا يستوجب ـ ضرورة ـ أن يكون المؤلف الحديث ذا خبرة واسعة بالأدب القديم .

وقبل أن ندخل فى تحليل الأحلام التى نعرض لها تحليلا مفصلا ، يجب علينا أن نشير فى كلمات موجزة إلى طبيعة الحلم ، ولا سيما ما نسميه فى هذه الدراسة أنماط الأحلام فى العصور الوسطى عند المسلمين . **وفى اللغة العربية ما قد يبعث على شىء من الغموض أو الإبهام فى العلاقة بين مدلولى كلمتى** : «رؤيا» و«حلم» . **وقد ناقش «توفيق فهد» هذه المشكلة فى دراسته المحررة** : «**الكهانة عند العرب**»[18] ، **ولكننا فى هذه الدراسة نستخدم كلمة «الحلم» للدلالة على كل تجربة بصرية أو سمعية تروى على أنها قد حدثت فى أثناء نوم صاحبها . سواء كانت عبارته فى ذلك هى الرؤيا أو الحلم** .

يحفل الأدب الإسلامى فى العصور الوسطى بقصص الأحلام ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، كما يحفل فى الوقت نفسه بمناقشات ضافية حول مشكلات تأويل هذه الأحلام . وهناك تفرقة واضحة بين نوعين من الأحلام يعمد إليها مفسر الأحلام قديما . وهى تفرقة مهمة فى دراستنا هذه ؛ فقد كان مفسر الأحلام يميز بين نوعين منها على أساس من دلالة النبوءة فيها : أحلام النبوءة المرموزة ،ذات التأويل . وأحلام النبوءة الظاهرة المباشرة . ومثل هذه الأحلام الظاهرة لا تحتاج إلى جهد فى التأويل ، وإنما يفترض أنها ستقع فى حياة صاحبها ، كما رآها فى نومه تماما . ومن جهة أخرى . فإن الأحلام ذات الطابع الإشارى تتميز بخاصتين : الأولى أنها تتنبأ بحادث أو أحداث تقع فى المستقبل . والثانية أنها تعبر عن ذلك عادة بالرمز . ومعنى ذلك أن فحوى الحلم أو مغزاه ليس هو نفسه قصة الحلم ، وإنما يجب أن يتم تفسير الرمز فيه للكشف عن هذا المغزى . وهذان النمطان هما النمطان اللذان تحدث عنهما **أرتميدورس** بإسهاب فى كتابه عن الأحلام ، الذى ترجمه إلى العربية **حنين بن إسحاق** فى القرن التاسع الميلادى[19] . ثم صار بعد ذلك جزءا من التراث الإسلامى فى قصص الأحلام وتأويلها[20] .

ونبدأ تحليلنا بقصة «**دومة ود حامد**» **للطيب صالح** . وهذه القصة البديعة تتكشف أحداثها من خلال كلمات راوٍ يتحدث بها إلى زائر قدم إلى القرية ، يستمع إلى القصة ، ولا يتدخل فى الرواية إلا عند نهاية القصة . يتحدث الراوى عن القرية ، وتقاليدها ، وأصالتها ، وتبدو

شجرة الدوم أهم العناصر التى تتردد على لسانه فى سرده للقصة ، فكل الأحداث الرئيسية تدور حولها ، بل إنه عندما تنشأ فكرة استحداث شىء جديد فى القرية سرعان ما تطرح جانبا ، لأن وجوده قد يهدد شجرة « الدوم » .

من أجل ذلك فليس غريبا أن نجد « **شجرة الدوم** » تحتل المركز الأساسى فى قصة « **الطيب صالح** » . وفى القصة ثلاثة أحلام كلها تندمج فى حكاية الراوى ؛ ولذلك فإن من الممكن أن نصفها بأنها لا تتحرك فى إطار المستوى الأول المباشر بالنسبة للقارئ .

يحكى الحلم الأول[٢١] قصة رجل استيقظ ليقص على أحد جيرانه أنه رأى فيما يرى النائم أنه يهيم فى منطقة صحراوية واسعة ، وأنه أخذ يغذ السير حتى غلبه الجوع والعطش ، وحينئذ أخذ يتسلق تلاصغيرا ، فرأى غابة من شجر الدوم ، وفى وسطها شجرة دوم باسقة . وقصد الرجل إلى هذه الشجرة ، فإذا بها شجرة « **ود حامد** » ، وإذا به يعثر تحتها على وعاء مملوء باللبن ، فيشرب منه حتى يأتى عليه . وفى تفسير ذلك الحلم يبشره الجار بأن يقر عينا ، لما ينال قريبا من الفرج بعد الشدة[٢٢] .

ومن الشائق أن نلاحظ أن تفسير هذا الحلم ــ كما قدمه الصديق ــ يجرى على نمط ما يقدمه مؤلف قديم مثل النابلسى تأويلا لرؤيا مشابهة ، حيث يرى أن من بين التأويلات الشائعة فى تفسير المشى فى الرمال أثناء الحلم « **الهم والحزن والخصومة والتظلم** »[٢٣] .

أما الحلم الثانى[٢٤] فإنه يعرض لشخصية امرأة تحدث صديقها عما شاهدت فى نومها . من ذلك أنها رأت نفسها كأنها فى سفينة ، وكأن موجة عظيمة حملتها ، وارتفعت بها حتى كادت تبلغ أعلى السحاب ، ثم إذا بها تلقى فى حفرة مظلمة ، فتخاف وتبدأ فى الصراخ والعويل ، ولكن الماء يأخذ فى الانحسار تدريجيا فترى على ضفتى النهر أشجارا سوداء عارية من الأوراق ، تغطيها أشواك كأنها رءوس الصخور . وتبدأ بعد ذلك ضفتا النهر فى التحرك نحو الإطباق عليها ، كما تبدأ الأشجار فى التقدم نحوها . وعندئذ يبلغ بها الذعر مبلغه فتصيح : « **يا ود حامد** » ، فإذا برجل مشرق الوجه ، بهى الطلعة ، لحيته وثيابه بيضاء ، يطلب منها ألا تفزع ، فعادت ضفتا النهر كما كانتا ، وهدأت الأمواج ، ورأت حقول القمح ، كما شاهدت البقر يرعى الكلأ ، وعلى إحدى ضفتى النهر رأت « **شجرة دوم ود حامد** » . وقد رست السفينة تحت الشجرة ، ونزل الرجل منها ثم ساعدها على النزول ، وقدم لها شجرة دوم . وفى تفسير ذلك الحلم أخبرتها صديقتها أن الرجل هو « **ود حامد** » ، وأنها ستعانى من داء عضال يكاد يقترب بها من حافة الموت ، ولكنها ستعافى منه .

ومرة أخرى يشعر القارئ أن تأويل هذا الحلم يطابق ما تقدمه إلينا كتب الأحلام القديمة ؛ فالموجة تمثل الشدة والعذاب فى هذه الكتب[٢٥] ، كما نجد فى باب « **الدخول فى الماء** » عند هؤلاء المؤلفين أن من يغلبه ماء النهر ، فإنه يبتلى بمرض شديد[٢٦] .

هذان الحلمان يكشفان بنية واحدة ، وإذ يلى أحدهما الآخر فى القصة يؤكدان هذا المعنى . كلا الحلمين يقدم رؤيا يمكن فهمها مباشرة بعد الحكاية ، وإنما يتم تفسيرهما من أجل نتيجة واحدة ؛ فكل منهما ينبئ صاحب الحلم بأنه سوف يعانى بعض المشقة ، ليكون بعد ذلك فرج عظيم . وهذا الفرج يأتى ــ كما هو واضح فى الحالتين ــ بعون من « **ود حامد** » نفسه ، أو من شجرته . وبالإضافة إلى ذلك فإننا نجد أن الجانب التأويلى فى الحالتين يشكل جزءا مهما من قصة الحلم نفسها ؛ إذ يبدو فى واقع الأمر أن قصة الحلم وحدها لا يمكن أن تحتل مكانها الفنى الصحيح من حكاية الراوى من غير أن تتضمن جانبها التأويلى أيضا .

وربما كان الحلم الثالث[٢٧] هو أكثر أحلام قصة « **الطيب صالح** » أهمية ؛ فهنا نجد امرأة يبلغ بها المرض أشده ، فتقصد إلى شجرة الدوم ، لتستعين بود حامد . وقبل أن يأخذها النوم ، ــ وبينما هى فى حالة بين الغفوة والصحو ــ ترى فيما يرى النائم أنها تسمع أصواتا تتلو القرآن الكريم ، فيشرق نور عظيم ، حينئذ تنحنى شجرة الدوم ، ويظهر رجل كبير السن ذو لحية بيضاء وثياب بيضاء ، فيأمرها أن تنهض ، فتقوم المرأة ، وتذهب إلى منزلها ، وتصل إليه عند الفجر ، لتشرب الشاى مع بقية أفراد أسرتها ، وتتضاحك مع جارات لها ، ولا تعانى بعد ذلك من المرض قط .

ولعل من العناصر التى تثير انتباه القارئ فى قصة هذا الحلم ظهور تلك الشخصية التى صادفناها فى الحلم الثانى الذى عرضنا له من قبل ؛ وهى شخصية ذلك الرجل المهيب الطلعة ذى اللحية والثياب البيضاء . وفى تفسير الحلم الثانى عرفت هذه الشخصية القدسية بأنها شخصية ود حامد ، فى حين لا نجد فى الحلم الثالث مثل هذا التعريف . ويمكننا أن نستدل من واقع تسلسل الأحلام المروية ، وظهور هذه الشخصية فيها ، أن القارئ سوف يستنتج أنها نفس الشخصية ، أى شخصية « **ود حامد** » . وسوف نرى مغزى ذلك فيما يلى .

تبدو قصة الحلم الثالث بالغة الأهمية لأسباب كثيرة : أولها أن الحلم لم يتم تفسيره ؛ فقد نهضت المرأة من نومها ، وذهبت إلى أسرتها ، ولم تعان من المرض بعد ذلك . ومن جهة أخرى ، فإن هذا الحلم يختلف عن الحلمين السابقين ؛ فقد كانا مثلا للأحلام ذوات التأويل ، أى التى تحتاج إلى تفسير ، وقد قدمت القصة التفسير مباشرة ليدخل مع قصة الحلم فى إطار الحكاية المروية . وعلى نقيض ما نجد فى الحلمين السابقين حيث يقدم الراوى تفسيرا تقليديا للحلم ، كما تؤوله إحدى الشخصيات ، نجد فى حكاية الحلم الثالث سلسلة من الأفعال التى تقوم بها الشخصية ، ليتم تحقيق الحلم وتأكيد مغزاه .

إن تقديم هذه الأحلام على النحو الذى اختاره « **الطيب صالح** » لا يخلو من مغزى فنى : لقد قدم لنا أولا حلمين بتفسيريهما ، ثم قدم لنا بعد ذلك حلما ثالثا يتم تأويل مغزاه عن طريق حكاية ما كان من أمر المرأة فيما بعد . وبعد أن رأينا من تعريف شخصية الرجل ذى الثوب الأبيض ، يصير من اليسير على القارئ أن يتفهم الحلم الثالث ، وقد [illegible] له المؤلف الحلمين السابقين مؤولين . والحق أن كلا النمطين من قصص الأحلام معروف فى أدب الأحلام قديما ، ومع ذلك فقد وضعا فى قصة « **الطيب صالح** » بحيث يسهل فهمهما عل[illegible]

وربما جاز لنا أن نعد الحلم الثالث من أنماط حلم معجزة الشفاء التى يتم فيها الشفاء التام لصاحب الحلم المريض . وهناك عدد من أحلام الشفاء يرويها **أسامة بن منقذ** (٥٨٤ / ١١٨٨) فى «**كتاب الاعتبار**» ، وهى أحلام لا تنم فحسب عن تشابه فى البناء القصصى بين ما ورد فى هذا الكتاب وبين حلم قصة «**الطيب صالح**» ، بل تكشف أيضا عن تشابه فى المضمون الموضوعى . من ذلك ما يحكى عن رجل مفلوج رأى عليا (رضى الله عنه) فى أثناء نومه ، حيث أمره أن ينهض ، فنهض وأيقظ زوجته ليخبرها بما حدث ، فلفتت انتباهه إلى أنه قائم فعلا . وهكذا بدأ الرجل يمشى معافى ، ولم يعد إليه المرض قط[٢٨] . ويستطيع القارئ أن يعثر على كثير من أنماط أحلام الشفاء هذه فى الأدب القديم . وكان النبى (ﷺ) نفسه هو صانع معجزة الشفاء فى كثير من الأحلام .

ويمكن أن نشير إلى مثال من ذلك مما جاء فى «**نكت الهميان فى نكت العميان**» **للصفدى** (ت ٧٦٤ / ١٣٦٣) ، حيث نقرأ أن يعقوب بن سفيان ــ وقد قضى هزيعا من الليل ينسخ الكتب ــ يفجأه العمى ، فلا يرى ضوء المصباح . وحينئذ أخذ الرجل يصرخ ويبكى حتى غلبه النوم ، فرأى النبى محمدا (ﷺ) فيما يرى النائم ، فلما سأله الرسول عن سبب بكائه ، أخبره بما حدث ، فطلب إليه الرسول أن يقترب منه ، ثم وضع يده على عينيه ، فلما استيقظ يعقوب كان بصره قد رد إليه[٢٩] .

هذا النمط الخاص من أحلام معجزة الشفاء ــ سواء أكان صاحب المعجزة فيها النبى أم عليا أم ود حامد ، يجمعه طابع مشترك ، إذ تتناول كلها قصة شفاء يتم لمريض ما خلال الحلم . ولكن هناك نمطا آخر من أنماط أحلام معجزة الشفاء ، قد يكون ذا أهمية خاصة فيما نعرض له من مناقشة بعد ذلك ، وهو ذلك الحلم الذى يطلب من صاحبه فيه أن يقوم بفعل شئ ما خلال الحلم أو بعده ، يترتب عليه الشفاء من المرض . ويقدم «**نكت الهميان**» مثلا لذلك الحلم من أحلام معجزة الشفاء فى قصة تحكى عن «**سماك بن حرب**» الذى كان قد كف بصره ، ثم رأى إبراهيم (عليه السلام) فى الحلم فأخبره أن يقصد نهر الفرات ، ويغمس رأسه فى الماء ، وعيناه مفتوحتان ، وبذلك يرد الله عليه بصره ؛ فلما فعل «سماك» هذا عادت إليه نعمة البصر[٣٠] .

وعلى الرغم من تميز هذين النمطين من حلم معجزة الشفاء ، من حيث الوسيلة المؤدية إليه ، فإن هناك من العوامل المشتركة ما يجمع بينهما من حيث تحقيق الحلم . ولعل أول هذه العوامل أن أحدا منها لا يتبعه تفسير ، وذلك لعدم الحاجة إليه ، وثانيها هو ظهور هذه الشخصية القدسية فى كل منهما .

ويمثل ظهور مثل هذه الشخصية فى الحلم فأل خير لصاحبه . وهناك صفات مشابهة لسمات هذه الشخصية النمطية فى كتب الأدب القديمة أيضا . يحدثنا البيهقى مثلا (ت ٣٢٠ / ٩٣٢) فى كتابه : «**المحاسن والمساوئ**» عن حلم بطله ينتمى إلى هذا النمط القدسى[٣١] . كذلك نجد أن «**دعوان بن على**» يرتدى ثيابا بيضاء عندما يظهر بعد وفاته بخمس وعشرين سنة فى الحلم لأحد أصدقائه مشرق الوجه ، بهى الطلعة ؛ ثم يكتشف القارئ من خلال حكاية الحلم أن دعوان هذا فى الجنة فى واقع الأمر[٣٢] .

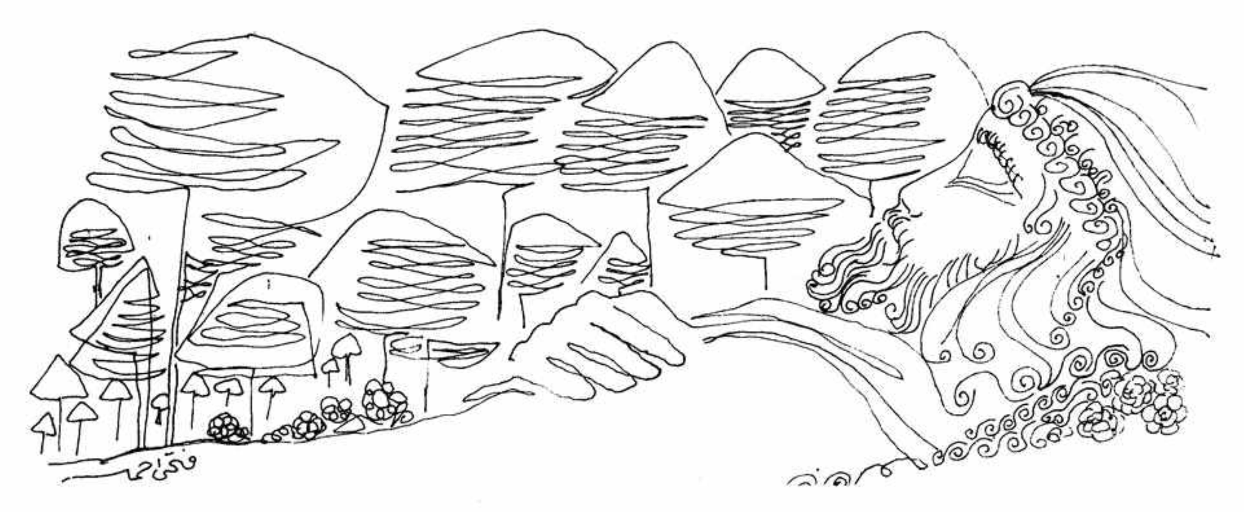
وربما كان المغزى الثقافى العام لظهور مثل هذه الشخصية القدسية فى الأحلام ، أهم من وجهة النظر الدراسية من أى توقف خاص عند مغزى ظهور شخصية معينة مثل «**ود حامد**» أو «**دعوان**» أو غيرهما . ولقد تحدث **بنجا مين كيلبورن** فى بحثه الذى يدور حول تفسير الأحلام فى المغرب عن شخصية ذلك الشيخ الذى يرتدى زيا أبيض ، والذى يظهر فى الأحلام كصورة نمطية للرجل القدسى . كذلك فإن شخصية «**شحات**» ــ الفلاح المصرى ــ يراودها الحلم بمثل هذه الشخصية[٣٣] .

وهذا التطابق الواضح بين شخصية الشيخ ذى اللحية البيضاء والثوب الأبيض فى أحلام المغاربة المعاصرين وبين الشخصية نفسها فى القصة السودانية القصيرة ــ بالرغم من عناصرها الشعبية الخاصة ــ يشهد على وحدة الأدب العربى الحديث ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل . وهذا الشاهد إنما يدل على وحدة الأسس الحضارية التى تجمع الثقافة العربية المعاصرة ، وهى وحدة تمتد فوق عنصر اللغة الموحدة لهذه الثقافة .

وتقدم قصة الحلم الواردة فى «**زعبلاوى**» والتى نعرض لها بالتحليل فيما يلى تفصيلا آخر فى تصوير تلك الشخصية المهمة التى وردت أو فهمت ضمنا من الأحلام السابقة . و«**زعبلاوى**» تحكى قصة إنسان أصابه مرض عضال لاشفاء منه . وتدور أحداث القصة حول بحثه الدائب عن الشيخ «**زعبلاوى**» الذى سمع أنه قادر على شفائه .

ويقع الحلم[٣٤] خلال حكاية بحث بطل القصة (الراوى) عن «**زعبلاوى**» فى حانة اضطر فيها إلى شرب الخمر تحت إلحاح رجل كان قد قصده ليعينه على الوصول إلى «**زعبلاوى**» ، وهو الحاج «**ونس**» . ولما كان بطل القصة غير معتاد لشرب الخمر ، فإنه سرعان ما راح يغط فى نوم عميق رأى فيه الحلم الذى نحن بصدده . وقد رأى أنه فى حديقة لا يحدها البصر ، حافلة بالأشجار الكثيفة التى تبدو السماء من خلالها كأنها النجوم . كان يرقد على جبل من الياسمين الذى كان يتساقط عليه كالمطر ، وكأن رذاذ نافورة ماء قريبة ترش وجهه وجبهته . وهنا شعر الرجل بالراحة والسعادة ، وأحس بالتوافق التام بينه وبين العالم من حوله ، ولم يعد يجد حاجة إلى الحركة أو الكلام ، ولكن كل ذلك لم يلبث إلا قليلا ، إذ سرعان ما استيقظ من نومه .

لم يقص الراوى (بطل القصة) ما رأى فى حلمه على الحاج «**ونس**» عندما أفاق من نومه ، ولكنه بدأ يكتشف تدريجيا أن رأسه مبتل بالماء فعلا . وعندما حدث «**ونس**» فى ذلك أخبره أن أحد أصدقائه كان يحاول إيقاظه . وحين عبر البطل عن استيائه لأن أحدهم رآه فى هذه الحالة طلب إليه «**ونس**» أن يطمئن ، فإن هذا الصديق الذى كان يحاول إيقاظه لم يكن إلا «**زعبلاوى**» . وعندئذ يدركه يأس شديد ، لأنه افتقد فرصة لقائه ، فيعتذر له «**ونس**» عن عدم علمه باحتياجه الشديد «**لزعبلاوى**» . ويمضى «**ونس**» فيحدث البطل المريض بما يحدث ، فيذكر له أن الشيخ «**زعبلاوى**» كان يجلس إلى جواره يعبث بعقد من الياسمين جعله حول رقبته ، وأنه قد أخذته الشفقة به ، فبدأ يرش رأسه بالماء محاولا إيقاظه .



إن الحلم هنا ـ كما سبقت الإشارة ـ لا يحكى فى القصة إلى شخصية أخرى . ولذلك فإنه لا يؤول . ومن جهة أخرى ، فإننا نستطيع أن نقول : إن الحلم قد تم تفسيره من جانب «**ونس**» بمعنى من المعانى ، وذلك عن طريق حكايته لأحداث معينة وقعت للبطل ، عندما كان فى حلمه . ومن حيث البناء الفنى للقصة ، فإن حكاية هذه الأحداث تقوم بنفس الدور الذى يقوم به تفسير الأحلام ، **أو تحقيقها** عن طريق رواية ما حدث بعد الحلم ، كما رأينا فى نماذج سابقة . لكن هذه الرواية التى تضاف إلى حكاية الحلم نفسه ذات طبيعة مختلفة ، وإن كانت تقوم بنفس الدور الذى يقوم به التأويل من وجهة النظر الفنية . وهذه الطبيعة المختلفة تؤسس علاقة جديدة،وذات مغزى عميق بين عالم الحلم الباطنى وعالم الحقيقة الخارجى . فالحق أن الأحداث التى تشير إلى الياسمين ورذاذ الماء ، لا تقتصر على عالم الحلم ، بل تمتد إلى عالم الحقيقة . كما رأينا من حكاية «**ونس**» لما حدث ، وإن اختلفت الصورة فى كل من العالمين اختلافا طفيفا . وبعبارة أخرى فإنه عندما تقع أحداث الحلم لبطل القصة فى رؤياه تكون أحداث أخرى خارجية قد وقعت له فى نفس الوقت . والحق أن عالم الأحلام وعالم الحقيقة عالمان منفصلان متوازيان ، ولكنهما مجالان متصلان للنشاط الإنسانى . من هنا يصير الفرق بين الحلم والحقيقة فرقا ضئيلا[٣٥] . وهذا الإبهام الذى يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، لا تنفرد به هذه القصة ، إذ إننا نجد مثيلا لهذا الغموض فى الفصل بين هذين العالمين فى التراث التأويلى القديم لقصص الأحلام ، فقد رأى **على بن أحمد الحنبلى الآمدى** فى حلمه أن أحدهم قد أعطاه دجاجة مشوية ليأكلها ، فأكل منها جانبا ، فلما استيقظ وجد ما بقى من الدجاجة فى يده[٣٦] . إن هذه الظاهرة تشبه إلى حد كبير قصة الحلم الذى نقرأه فى «**زعبلاوى**» ، حيث نجد أن عناصر الحلم لها وجود خارجى : ففى «**زعبلاوى**» يجد القارئ الياسمين والماء ، وفى قصة على بن أحمد يجد الدجاجة . وقد ذكر «**كيلبورن**» عند مناقشته لأحلام معجزة الشفاء أنه كثيرا ما ترد حكاية الأثر المادى الخارجى بعد الحلم ، ليتم تأكيد تحقيقه[٣٧] . ولكن مثل هذه الآثار الشاهدة ، لا تؤكد تحقيق الحلم فحسب ، بل تفعل ذلك عن طريق ربطه بمجموعة من الأحداث الظاهرة ، التى تقع فى عالم الواقع الخارجى . وفى «**زعبلاوى**» يبدو الشاهد المادى ـ وهو الماء الذى يحس به صاحب الحلم على رأسه ـ كأنه يربط بين عالم الحقيقة وعالم الحلم ، تماما كما نجد فى الشواهد المادية لنماذج **كيلبورن** . ولعل الفارق المهم بين الحالتين أن أحلام الشفاء ، أو أحلام المرض التى تماثلها ، لا تنشأ فيها الحاجة الماسة إلى العثور دائما على موازاة تامة تفصل بين عالم الواقع وعالم الحلم . وهذا ما نراه فى قصة «**مؤمل بن أميل**» الذى رأى فى نومه أنه قد أصابه العمى . فاستيقظ ليجد نفسه أعمى فعلا[٣٨] ، فنتيجة الحلم وحدها هنا هى التى توضح فكرة الانفصال ووجه الشبه بين العالمين[٣٩] .

ويجد القارئ فى حلمى «**زعبلاوى**» وعلى بن أحمد ـ صاحب الدجاجة ـ هذه المطابقة ؛ فكل حدث فى الحلم له ما يوازيه فى العالم الخارجى . ومن الممكن أن نلاحظ أن وسيلة «**نجيب محفوظ**» فى توضيح الحلم فيها من الغموض ما يسمح بتأويل ما حدث للبطل تأويلا تراثيا قديما أو نفسيا حديثا[٤٠] . وهكذا يحق لنا أن نرى أن ما يحيط بهذه القصة من إبهام يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، يجعلها مختلفة عن قصص الأحلام التى يتم فيها تحقيق النتيجة فى عالم الظاهر ، وإن صدر هذا التحقيق عن واقع الحلم نفسه .

مثال ذلك ما نجده فى قصة الحلم التى نعرض لها فيما يلى والتى وردت فى قصة «**عبد السلام العجيلى**» القصيرة بعنوان «**الرؤيا**» . وعنوان هذه القصة فى حد ذاته ذو مغزى خاص ، لأنها تدور كلها حول حلم ، ثم ما يترتب على هذا الحلم من أحداث ، كما سنرى فى أثناء تحليلنا للقصة .

وتبدأ القصة بحكاية «**محمد ويس**» لما رأى فى منامه .[٤١] حيث وجد نفسه يصلى ، ويقرأ سورة «النصر» . فلما استيقظ من نومه قصد إلى «**محمد سعيد**» فقيه القرية وقص عليه رؤياه . وعندما استمع الفقيه إلى قصة الحلم سأل «**محمد ويس**» عن مدى يقينه بأنه كان يقرأ سورة النصر حقا ، فأجاب بأنه على يقين من ذلك ، وشرع يرتل آيات السورة نفسها أمامه . وعندئذ طلب الفقيه من «**ويس**» أن يستغفر الله العظيم ، لأن تلاوة هذه السورة فى الحلم إشارة إلى اقتراب الأجل . وتعجب

« **ويس** » لأمر الفقيه وسأله : هل هو متأكد مما يقول ؟ . فأجاب الشيخ بأن كل من رأى ما رآه « **ويس** » فى حلمه لم يطل به العمر بعد ذلك — أكثر من أربعين يوما .

وتحكى القصة بعد ذلك من أخبار القرية التى عاش فيها الرجلان ما يفهم منه القارئ أن أهلها كانوا جميعا ممن يؤمنون بالأحلام وتأويلها إيمانا راسخا . وهذا بالطبع من باب الإرهاص بما يكون من شأن أحداث القصة فيما بعد . ولقد بدت نبوءة الحلم « **محمد ويس** » حقيقة لا مفر منها . ولذلك فإنه بدأ يتصرف كرجل مريض . مع أنه كان صحيح الجسم . وبهذا تدهورت حالته الصحية بمرور الزمن حتى كان اليوم التاسع والثلاثون .

فى مناسبة ذلك اليوم التاسع والثلاثين . يقدم المؤلف للقارئ شخصية معلم القرية الأستاذ « **ناجى** » . الذى كان غائبا فى دمشق حتى ذلك الوقت . وعند عودته إلى القرية عرف ما حدث خلال سفره . وكان هذا المدرس — كما نكتشف فيما بعد — على عداء طويل المدى بشيخ القرية « **محمد سعيد** » بسبب ما ينشره بين أهل القرية من خرافات وخزعبلات . وكان الشيخ من جانبه يرميه بالإلحاد .

وعلى الرغم من أن « ناجى » كان شديد الاقتناع بأن الشيخ سعيد إنما كان يقتل « **ويس** » بتأويله لحلمه على هذه الطريقة . فإنه كان يعلم بخبرته السابقة عن القرية وأهلها أنه لا يستطيع أن يقلل من تأثير الشيخ ونفوذه فيهم مهما فعل . ولذلك فإنه قرر أن يذهب إلى « **ويس** » فى وقت مبكر من صباح أحد الأيام وفى يده تينة من تين الصبار اشتراها من دمشق . وأيقظه . وأخبره أن « زين العابدين » — أحد جدوده السابقين — قد أيقظه وأعطاه هذه الثمرة من ثمار الجنة — ليحملها إلى « **ويس** » . فإذا صلى وقرأ سورة النصر . فإن الله يمد فى عمره ليرى أحفاده .

ولقد أسرع « **ويس** » إلى القيام بذلك بالطبع . فتم شفاؤه . وسمعت القرية كلها بالقصة . وما كان من أمر « **ويس** » . وكان مما ترتب على ذلك أن المعلم — وقد استشعر ما يجب عليه من الاحترام لجده زين العابدين — دخل فى صندوق المصلين فى صلاة الجماعة خلف الشيخ « **محمد سعيد** » .

وأول ما نلاحظه فى حلم « **ويس** » أنه يحكى لفقيه القرية الذى يتولى تفسيره . وهذا مهم لسببين : الأول هو أن الحلم هنا يفسر ليكشف عن مغزاه ؛ والثانى هو أن الفقيه هو الذى يقوم بتفسير الحلم ، وبحكم وظيفته فى القرية ، فإن هذا التفسير يكتسب هالة خاصة من القداسة .

كذلك مما يجب التنبيه له هنا طبيعة التفسير الحقيقى للحلم . فحلم « **ويس** » الذى يتضمن قراءة سورة النصر يفسره « **محمد سعيد** » كرمز للموت المفاجئ لصاحب الحلم . وهذا التفسير المحدد لحلم يرى صاحبه فيه نفسه يرتل سورة « النصر » هو تفسير قديم يمكن العثور عليه فى كتاب **النابلسى**[٤٢] .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن هذا النمط من أنماط الأحلام يمكن أن يعد من أحلام « **نبوءة الموت** » . وفيها يتم إعلان صاحب الحلم أو غيره بموته القريب . وهناك كثير من الأحلام التى يمكن أن تتشابه تماما مع حلم قصة « **العجيلى** » : ففى « **شذرات الذهب** » **لابن العماد الحنبلى** (١٠٨٩ / ١٦٧٩) — على سبيل المثال — نجد خبر « **شمس الدين محمد** » الذى رأى فيما يرى النائم أنه كان يقرأ سورة « نوح » . ففسر هذا الحلم لأحد أصدقائه بأنه إشارة إلى موته على حالته تلك . وقد مات حقا بعد ذلك كما قالت نبوءته[٤٣] . وفيما يتعلق بقضية التأويل نفسها ، فإن هذا الحلم يجرى على نفس النمط الذى عرضنا له فى قصة « **العجيلى** » . ففى الحالتين نجد صاحب الحلم يرى أنه يقرأ سورة من القرآن . فيكون ذلك رمزا للتعبير عن موته العاجل .

ومن الحق أن نقرر أن أحلام قراءة القرآن ليست وحدها أحلام نبوءة الموت ؛ **فشمس الدين أبو عبد الله** رأى فى منامه أنه يموت فى شهر معين ، فى مدينة معينة . وذلك قبل وفاته بعشرين سنة ، ولقد حدثت كما رآها حقا[٤٤] .

وهناك بعد ذلك ما يروى عن حلم يتصل « **بشيث بن إبراهيم** » الذى كان فقيها . والذى رآه أحدهم فى نومه يقرأ قصيدة شعرية تفيد أنه فى العام الثامن والثمانين من عمره . ولم يتبق له من هذا العمر إلا القليل . وعندما حكى صاحب الحلم قصته على الفقيه أجابه بأنه قد بلغ فعلا عامه الثامن والثمانين . وأن روحه إنما تكشف بهذا الحلم عن نبوءة وفاته[٤٥] .

ومن هنا يبدو أن حلم « **محمد ويس** » حلم تراثى من حيث صورته وتأويله ، بل نستطيع أن نقول إنه حلم تراثى من حيث طبيعة الموقف الذى يثيره . وسوف نرى فيما بعد مغزى هذه الصيغة التراثية فى قصص الأحلام . بصفة عامة . وإنما يهمنا الآن أن نشير إلى أن الحلم الثانى — أو لنقل صراحة الحلم المزعوم — هو فى ذاته حلم تراثى فى جوهره .

ومن الواضح أن طواف زين العابدين — أحد جدود « ناجى » — به ليلا . لم يقدم للقارئ على أنه حلم بالمعنى الدقيق ؛ فإن القصة تحكى أنه أيقظه من نومه ؛ ولكن طبيعة زيارة هذا الطيف الخارقة للعادة تجعل منها حدثا شبيها بالحلم . ومع ذلك فليس مما يجدى فى هذا المقام أن نحقق القول فى طبيعة هذا الحدث من حيث اعتباره حلما أو رؤيا تمت فى أثناء يقظة صاحبها . وإنما يهمنا فى الحقيقة ظهور هذه الشخصية المهيبة المهيمنة . وتحقق نبوءتها . أو على الأقل ما يدعى لها من تحقق . ولقد عرضنا من قبل لظهور مثل هذه الشخصيات القدسية ، فيما يتصل بقصة « **الطيب صالح** » . وقد أشرنا هناك إلى أن هذه الشخصيات قد توصى أحيانا بالقيام بأفعال معينة . وتنبثق قيمة الاستجابة لتحقيق هذه الأفعال من مكانة هذه الشخصيات المهيمنة ، التى تظهر عادة فى الأحلام بعد موتها ؛ فكما كانت فى حياتها موضع ثقة الناس وتقديرهم ، فهى كذلك بعد موتها .

وتلك ظاهرة شائعة فى تأويل كثير من الأحلام فى العصور الوسطى . من ذلك ما نجده فى خبر حلم « **على بن أحمد الآمدى** » الحنبلى الذى سرق منه ثياب من حرير ؛ فقد جاءه شيخه فى المنام وأنبأه باسم

من سرق الحرير . وبين له أين وضعه . وقد استجاب «على» لنصيحة شيخه ، وقام بفعل ما طلب منه ، معتقداً بأن هذا الشيخ صادق وثقة بعد مماته ، لأنه كان كذلك فى حياته ، فاسترد ما ضاع منه(٤٦) . والحق أن استخدام هذه الشخصيات ذات الطابع الجليل المهيمن فى الأحلام كان شائعا إلى حد كبير فى العصر الإسلامى الوسيط بحيث أمكن استخدامها (فى الحلم المزعوم) بطريقة مضادة . بل إن ظهور شخصية ما من هذه الشخصيات كمصدر لسلطان روحى فى حلم من الأحلام يمكن استخدامه لتعزيز موقف شخصية من الشخصيات التاريخية . والواقع أن الأحلام سلاح فعال عند الخصومة ، وهى تمثل مصدرا ممتازا للوصول إلى حقائق يمكن أن تضع حدا فاصلا لمشكلة تثير جدلا طويلا(٤٧) ؛ ولذلك فإنه ليس ثمة من وسيلة فى مواجهة حلم من الأحلام أفضل من العثور على حلم آخر .

ذلك أن حلم «ناجى» . وما يرتبط به من فائدة مباشرة ، يتطابق تماما ــ مثله فى ذلك مثل حلم «محمد ويس» ــ مع أنماط الأحلام التراثية الإسلامية ؛ ولكن هناك وجها مهما للاختلاف ؛ فقصة حلم «ناجى» ــ كما نعلم ــ لا تمثل رؤيا حقيقية . وقد جعل مؤلف القصة الأمر واضحا لدى القارئ ؛ إذ بين أن الحلم كان مختلقا من أجل إغراء «ويس» باسترجاع ثقته فى نفسه ومواصلة الحياة . وبعبارة أخرى ، فإن هذا الحلم الذى هو تراثى من حيث صورته ومضمونه ، ثم طريقة استخدام المؤلف له فى القصة ، يقدمان هنا عن عمد فى إطار من فكرة التزييف التى نشأت فى ذهن معلم القرية . وهذه الطريقة الساخرة فى استخدام نمط تراثى من الأحلام تؤكدها الفكاهة التى يتمثلها القارئ ، وهو يدرك أن الفاكهة التى اعتقد «ويس» أنها من ثمار الجنة ليست فى الحقيقة إلا من ثمار دمشق . وهذا يتفق فى جوهر الأمر مع ما ذهب إليه «عبد السلام العجيلى» من فكرة القصة ؛ إذ يبدأ نصها بحكاية رؤيا تراثية تروى على أنها ذات أذى شديد لصاحبها ، وتدان بوصفها مزيفة . ولكى يغل الحديد بالحديد كان المعلم مضطرا إلى اختراع حلم مضاد ، هو من وجهة نظره ــ وعلى ذلك من وجهة نظر القارئ أيضا ــ لا يزيد زيفا عن الحلم الأول . وتأتى لفتة السخرية الأخيرة فى خاتمة القصة ، حيث نجد «ناجى» المعلم مضطرا إلى الصلاة خلف «**محمد سعيد**» فقيه القرية . وهذا يدل فى رأى المؤلف على أن من يحاول استخدام التراث الثقافى سوف يقع فى شباكه ، كما يدل على أن كثيرا ممن يبدون كأنهم من غلاة المجددين المحدثين بين العرب لا يزالون قابلين لشد التراث وأسره .

إذا فهمنا القصة على هذا الأساس بدت كأنها هجوم على التراث ؛ وهى بعنوانها الخاص تدل على أن النقد ينصرف إلى العنصر التراثى فى الأحلام فحسب . ولكن دوران قصة «**العجيلى**» حول عناصر تأويلية صرف ، تكشف ما خفى فى القصص الثلاث موضوع الدراسة ، وهو أن الحلم يمثل التراث فيها جميعا .

والحق أننا نستطيع أن نرى الأحلام كرمز على مستويات ثلاث : فى المستوى الأول يكون الحلم رمزا لصاحبه فحسب ، وهو فى ذلك قد يحتاج إلى تأويل أو توضيح أو تحقيق . وفى المستوى الثانى يقوم الحلم بوظيفة قصصية هامة ، إما بتمثيل نقطة التقاء مع الشيخ ــ كما نجد فى زعبلاوى ــ وإما بتقديم مجموعة من الحكايات التى تؤكد الطبيعة الخاصة لشخصية معينة على الخلاص ، كما نجد فى ود حامد وشجرة الدوم فى قصة «**الطيب صالح**» . ولكن الاستخدام الفنى لحكاية الأحلام فى القصص الثلاث ــ وخصوصا عندما يتم التأمل فيها مجتمعة ــ يسمح لنا بأن نرفع تحليلنا إلى مستوى ثالث من التجريد ، بحيث نقول فى إجمال إن قصص الأحلام ترمز إلى التراث . وهى تراثية من وجهتين :

أولا : لأن المواقف فيها تستدعى ظروفا وملابسات وشخصيات تراثية . وهذا واضح فى قصة «**دومة ود حامد**» ، حيث تمثل شجرة الدوم التراث(٤٨) . وفى قصة «**زعبلاوى**» قد يبدو هذا الرمز أقل وضوحا ، ومع ذلك فإن القصة لا تخلو من عناصر صوفية قادرة على الإيحاء بذلك(٤٩) ، وخصوصا عندما نتذكر أن ما ارتبط بالحلم الذى تم فى الحانة بفعل السكر هو من أصداء روايات صوفية ترى أن السكر بالخمر أو المخدر مقترن بالانفلات من الواقع المحيط بالتجربة الصوفية(٥٠) . أما العناصر التراثية فى حلمى قصة «رؤيا» ، فإنها لا تحتاج إلى تفصيل أكثر مما قدمنا .

ثانيا : هناك بعد ذلك معنى آخر يجوز لنا على أساسه أن نرى هذه القصص الثلاث ممثلة للتراث ، وهو معنى أدبى خاص . ففى الحالات الثلاث التى عرضنا لها نجد الملابسات المحيطة بالأحلام ، ووصف ما تتضمن من الفكرة ، والطريقة التى يتم بها التداخل بين حكاية الحلم والإطار القصصى الأكبر الذى توضع فيه ، بالتأويل ، أو التحقيق ، أو التوضيح خلال مجموعة من الأحداث المتوازية ــ كثيرا ما ينتهج الكاتب فى تقديمها الأساليب المستخدمة فى كتب التأويل القديمة . ومع أن الأحلام الثلاثة مقدمة فى إطار من الشكل الفنى للقصة القصيرة ، فإن هذه العناصر التراثية تبدو واضحة جلية فيها .

ومن الواضح أنه عندما يتم تضمين عنصر تراثى ، أو استخدامه بصورة من الصور فى عمل أدبى حديث ، فإن معناه يتحدد وفقا للملابسات والظروف المحيطة التى يقدم فى إطارها ؛ ولذلك فإن القارئ يقوم بتقييم هذا العنصر من زاوية جديدة تحددها هذه الملابسات والظروف . وهذا يعنى أن القارئ ــ سواء كان المؤلف على وعى بذلك أم لم يكن ــ حينما يستخدم وسائله المختلفة لتقييم هذه العناصر التراثية ، يعكس بالضرورة موقفه من التراث الذى تشير إليه هذه القصص الثلاث موضوع البحث . وهذا واضح على الخصوص فى مثل هذه الحالة ؛ فحيث يبدو العنصر تراثيا بطبيعته يصير العنصر التراثى الأدبى نفسه رمزا للتراث .

إن المغزى الايديولوجى للمعالجة الأدبية لهذه العناصر التراثية

القصصية واضح تمام الوضوح فى قصة «العجيلى» : التقديم الساخر للأحلام يعكس إدانة للتراث ، على الرغم من أنها إدانة يخفف منها احترام حانق لتأثيرها . موقف «دومة ود حامد» هو عكس ذلك تماما ؛ فالقصة تقدم فى خط واضح ذى إشارة دالة ، لا تسمح بإلقاء أى شك على حقيقتها ، بل هى فى باطن الأمر متعاطفة معها . وإنما تبدو روح السخرية فى لهجة المؤلف عندما يتناول أعمال السياسيين الذين قدموا من خارج القرية . إن الأحلام جزء من نظام تراثى (وهى تستخدم للدلالة على قيمة هذا التراث) . وهذا النظام فى رأى المؤلف نظام حيوى وقادر على التعايش مع تغير تكنولوجى محدود ؛ ولذلك فإن المؤلف يصرح فى نهاية القصة بأن هناك مكانا لشجرة الدوم وللتقدم التكنولوجى معا[٥١] . والموقف فى قصة «زعبلاوى» بلا شك هو أكثر المواقف الثلاثة مراوغة . فبينما نجد قصة «نجيب محفوظ» غير واضحة أو مباشرة الدلالة ، تحاول أن تجمع بين المستويين الإشارى والواقعى للحكاية ، فإنها تبدو وكأنها تؤدى إلى استنتاج أن ما ألم بالبطل من مرض عضال هو جزء لا ينفصل عن طبيعة الحقيقة الإنسانية ، أو على الأقل جزء لا ينفصل عن واقع الإنسان الحديث . ومن الممكن أن يفهم ذلك على أساس من مقولة القلق الوجودى ؛ وبذلك يكون البطل الذى يبحث عن «زعبلاوى» إنما يبحث عن راحة روحية فى عالم يعوزه ذلك . ولا يحقق بطل القصة ذلك التوافق المنشود مع العالم إلا من خلال تجربة تأويلية للحلم ، وهو اللحظة الوحيدة التى تم له فيها الاتصال بزعبلاوى . وهذا كله يدل على موقف إيجابى من التراث وحنين شديد إليه . ومع ذلك فإن قابلية تأويل هذا الحلم تأويلا تراثيا من جهة ، وتأويلا واقعيا حديثا من جهة أخرى ، يعكس غموضا معينا من جانب القصة نحو التراث . فبدلا من أن تبدو عناصر التراث مهمة وإيجابية فى وضوح تام ، كما رأيناها فى «دومة ود حامد» ، أو مهمة ولكن سلبية إلى درجة خطيرة ، كما نجدها فى «الرؤيا» ، نجد «زعبلاوى» تقدم بلسم التراث كأنه سريع الزوال ؛ بل إن الإنسان لا يدرى هل قرأ حلما تراثيا ، أو حلما حديثا ؛ ولذلك فقد كان من المناسب تماما لهذا الموقف أن يترك المؤلف بطل القصة فى نهايتها ، وهو لا يزال يبحث عن «زعبلاوى» ، تماما كما بدأت .

فى إطار هذا التحليل يبدو المغزى العميق الذى يعبر عنه موقف مؤلفى هذه القصص حين لم يستخدموا راويا واسع المعرفة والاطلاع للتعبير عن حكاياتهم ، وذلك على الرغم من أن قصة واحدة منها تحكى بضمير المتكلم . وتظهر شخصية الراوى ، كما يبدو موقفه من التراث ، سارية فى أثناء القصة ، وهو فى «**دومة ود حامد**» متعاطف ، وفى «الرؤيا» معاد ، وفى «زعبلاوى» لا يزال يجرى البحث .

إن التشابه بين هذه الأحلام الثلاثة لا ينبع من حقيقة أنها جميعا معنية بقضية التراث فحسب ، فهناك إلى جانب ذلك ما يلاحظ من دوران هذه الأحلام فى محور من الصحة والمرض ، وهو ما يمكن فهمه بمعنى جسدى أو روحى . ومن الواضح أن التأويلات الثلاثة فى قصة «الطيب صالح» يعد أحدها بالفرج بعد الشدة من غير تحديد لطبيعة هذه الشدة ، ويتنبأ الثانى بالمرض الذى يعقبه الشقاء ، فى حين نجد صاحبة الحلم الثالث تشفى من مرضها . وفى الأحوال الثلاثة يمثل الحلم – ومن هنا التراث أيضا – الصحة والخلاص . وفى «زعبلاوى» يصير الحلم هو فرصة الراحة مما يعانى منه البطل ، على الرغم من أنها راحة عابرة وسريعة الزوال . وأخيرا فإن الحلم فى قصة «الرؤيا» هو مصدر الضعف والموت . وما يسوقه المؤلف كحلم معارض لمواجهة الموقف لا يدل على عنصر إيجابى فيه ، لأنه لا يقوم على تأويل حقيقى ، بل على تأويل مختلق .

وبهذا تكون القصص الثلاث قد ربطت بين مشكلة التراث ومشكلة الصحة الروحية والجسدية معا ؛ فالتراث عند «الطيب صالح» هو مصدر الصحة والسعادة ، وعند «عبد السلام العجيلى» يجلب الهلاك ، أما عند «نجيب محفوظ» فليس التراث إلا دواء مؤقتا وغير محدد لهموم الإنسان الحديث .

• هوامش

(١) أنظر مثلا :

M. J. L. Young, «Abd al-Salam al 'Ujayli and his Maqamat», Middle Eastern Studies, XIV (1978) p. 206.

(٢) أنظر مثلا مقدمة محمود منزلاوى فى الكتاب الذى أصدره عن القصة القصيرة بعنوان : **Arabic Writing Today: The Short Story** القاهرة ، مركز الأبحاث الأمريكية فى مصر ١٩٦٨ ص ١٦ – ٢١ .

(٣) أنظر مثلا دراسة منى ميخائيل عن المرأة العربية بعنوان :

Images of the Arab Women:
Fact and Fiction, (Washington, D. C.: Three Continents Press, 1979).

وانظر أيضا : ص ٧٧ – ١١١

M. J. L. Young «The Short Stories of George Salim, Journal of Arabic Literature, VIII (1977).

(٤) راجع فى ذلك مثلا حديثا من تأليف هيلانا سوريال :

Hilana Sourial, L'Intemporel entre Marcel Proust et Naguib Mahfouz (Cairo, L'Organisation Egyptienne Générale du Livre, 1978).

(٥) للاطلاع على عدد من البحوث الرفيعة فى مشكلات التراث فى الأدب العربى الحديث يستطيع القارئ أن يراجع العدد الخاص من مجلة فصول : مشكلات التراث ، العدد الأول السنة الأولى عام ١٩٨٠ . وانظر أيضا :

Sabry Hàfez «Innovation in the Egyptian Short Story» in R. C. Ostle, ed. Studies in Modern Arabic Literature (Warminster: Aris and Phillips, 1975) p. 100.

(٦) أنظر :

Hilary Kilpatrick, «The Arabic Novel: A Single Tradition?» Journal of Arabic Literature, V (1974), p. 93.

(٧) الطيب صالح ، «دومة ود حامد» فى مجموعته القصصية «دومة ود حامد» بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٠ ، ص ٣٣ – ٥٢ .

(٨) نجيب محفوظ ، «زعبلاوى» ، فى مجموعته القصصية ، دنيا الله ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٢ ، ص ١٣٥ – ١٥١ .

(٩) عبد السلام العجيلي . «الرؤيا» . في مجموعته القصصية . قناديل أشبيلية ، بيروت ، دار الشرق . بدون تاريخ ، ص ١٠٧ ــ ١١٦ .

(١٠) **Kilpatrick, «Arabic Novel», p. 99.**

(١١) انظر بحث هيلاري كيلباترك :

Hilary Kilpatrick, «Tradition and Innovation in the Fiction of Ghossàn Kanafâni,» Journal Of Arabic Literature, VII, (1976) p. 64.

(١٢) قارن في هذا

Fedwa Malti Douglas; «Dreams, the blind, and the semiotics of the biographical notice», Studia Islamica, LI (1980) pp. 137-162.

(١٣) أحمد الصباحي عوض الله ، تفسير الأحلام ، القاهرة . مكتبة مدبولي ١٩٧٧ .

(١٤) النابلسي ، تعطير الأنام في تعبير المنام ، وابن سيرين في منتخب الكلام في تفسير الأحلام ، القاهرة . عيسى البابي الحلبي ، بدون تاريخ .

(١٥)

Richard Critchfield, Shahhat: An Egyptian, (New York: Avon Books, 1978) pp. 48-49, 222-223.

(١٦)

Vincent Crapanzano, Tuhami: Portrait of a Moroccan, (Chicago: University of Chicago Press,1980) pp. 17, 44, 67, 69, for example.

(١٧)

Ian Stevenson, Cases of the Reincarnation Type, Volume III: Twelve Cases in Lebanon and Turkey, (Charlottesville, University Press of Virginia 1980), pp. 11-12, 194-195, 324-325 for example.

(١٨)

Toufic Fahd, La Divination Arabe, (Leiden: E. J. Brill, 1966) pp. 269-273.

(١٩) أرتميدورس الأفسوسي . كتاب تعبير الرؤيا . نقله من اليونانية [illegible] إسحاق . حققه توفيق فهد . دمشق . المعهد الفرنسي بدمشق . ١٩٦٤ . ص ١٠

(٢٠) **Fahd, Divination**

(٢١) الطيب صالح ، دومة ود حامد ص ٣٩ .

(٢٢) على الرغم من أنه لا يمكن تجاهل كتاب التنوخي «الفرج بعد الشدة» (ت ٣٨٤ / ٩٩٤) في تفسير ذلك ، فإن هذه المقولة ذات طابع ديني خاص ، تتجاوز فكرة تأويل الأحلام .

(٢٣) النابلسي ، تعطير الأنام ، الجزء الأول ، ص ٢٥١ .

(٢٤) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٣٩ ــ ٤٠

(٢٥) النابلسي ، تعطير الأنام ، الجزء الثاني ، ص ٢٢٨

(٢٦) نفسه ص ٢٢٧

(٢٧) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٤٥ .

(٢٨) أسامة بن منقذ ، كتاب الاعتبار ، تحقيق فيليب حتي ، برنستون ، ١٩٣٠ ، ص ــ ١٧٧ ــ ١٧٨

(٢٩) الصفدي ، نكت الهميان في نكت العميان ، تحقيق أحمد زكي باشا القاهرة ، مطبعة الجمالية ، ١٩١١ ، ص ٣١٢ . وهناك مثال آخر يشار فيه إلى شخصية الرسول ، يمكن مراجعته في كتاب السخاوي ، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ، بدون تاريخ ، الجزء العاشر ، ص ٣٢٥ .

(٣٠) الصفدي ، نكت الهميان ، ص ١٦١ .

(٣١) البيهقي ، المحاسن والمساوئ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦١ ، الجزء الأول ، ص ٥١١ .

(٣٢) الصفدي ، نكت الهميان ، ص ١٥١ .

(٣٣) **Benjamine Kilborne, Interpretation du rêve au Maroc (Paris), La Pensee Souvage, 1938), p. 25; Critchfield, Shahhat, p. 223.**

(٣٤) نجيب محفوظ ، زعبلاوي ، ص ١٤٨ ــ ١٥٠

(٣٥) راجع نظرة نفسية عرقية لهذا الموضوع في كتاب

George Devereux, Reality and Dream: Psychotherapy of a Plains Indian (New York, International Universities Press, 1951), pp. 86-87.

(٣٦) الصفدي ، نكت الهميان ، ص ٢٠٦

(٣٧) **Kilborne, Interprétation, p. 299**

(٣٨) الصفدي ، نكت الهميان ، ص ٢٩٩

(٣٩) راجع أمثلة أخرى تمثل حالة الغموض الذي يقع بين الحقيقة والحلم في القصة السودانية في كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل : القصص الشعبي في السودان ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٥٤ ، ١١٢ ، ١١٦ .

(٤٠) قارن في هذا ما كتبه سومخ **Somekh** حيث يذكر أن الميزة الأدبية لهذه القصة إنما ترجع في الغالب إلى أنها تظل قادرة على الإيحاء بتأويل إشاري وواقعي في وقت واحد ، أنظر :

S. Somekh, «Zabalàwi Author, Theme and Technique» Journal of Arabic Literature, 1 (1970) pp. 24-35.

ومع ذلك فإنه يجب أن نلاحظ أن نجيب محفوظ في قصته «حنظل والعسكري» قد أورد قصة حلم شبيهة بما نجده في قصة زعبلاوي ، ولكنها لا تحتمل هذه الازدواجية في التأويل التي أشرنا إليها . أنظر نجيب محفوظ ، حنظل والعسكري ، في مجموعته القصصية ، دنيا الله ، ص ١٩٢ ــ ١٩٨ .

(٤١) العجيلي ، الرؤيا ، ص ١٠٨

(٤٢) [illegible] ٢٠٨

(٤٣) [illegible] بحري [illegible] المطبعة [illegible] ص ٢٥١

(٤٤) ابن العماد ، شذرات الذهب [illegible] ص ١٩٧

(٤٥) الصفدي ، نكت الهميان ، ص ١٧٠

(٤٦) الصفدي ، نكت الهميان ، ص ٢٠٦ . وانظر نفس قصة الحلم الواردة في كتاب ابن [illegible] ، تحقيق [illegible] وعبد السلام هارون . القاهرة . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٤٩ . الجزء السادس . ص ١٦٣ .

(٤٧) أنظر :

Fedwa Malti-Douglus, «Controversy and its Effects in the Biographical Tradition of al-Khatib al-Baghdàdi» Studia Islamica XLVI (1977), pp. 125-129.

(٤٨) مما يلفت النظر أن أحمد نصر في دراسته عن المظاهر الشعبية للإسلام في أعمال الطيب صالح لا يكاد يذكر الأحلام ، مع أنها جزء من التراث الشعبي الديني في القرية ، وهي من وجهة النظر الأدبية أهم أجزاء الكشف عن الحدث في القصة . أنظر :

Ahmad A. Nasr, «Popular Islam in al-Tayyib Salih, Journal of Arabic Literature, XI (1980), pp. 88-103.

(٤٩) أنظر :

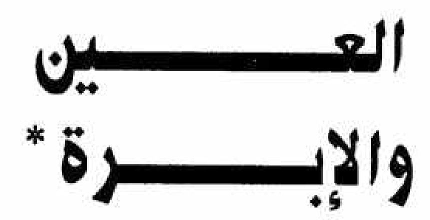
Somekh, Za 'balaw: p. 26; Hamdi Sakkut, «Najib Mahfuz's Short Stories» in Ostle, Studies, p. 119.

(٥٠) أنظر مثلا :

A. J. Arberry, Suffism; An Account of the Mystics of Islam (New York: Harper and Row, 1970), pp. 115-116.

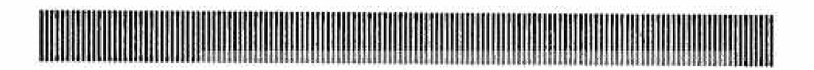
(٥١) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٥٢ .

مصر
فصول
العدد رقم 4
1 أكتوبر 1993



العين والإبرة *

عبد الفتاح كيليطو**



«وكان إدريس [أنوش] أول من خط بالقلم، وأول من خاط الثياب ولبس المخيط، وأول من نظر فى علم النجوم والحساب».
الثعلبى ـ (قصص الأنبياء)

تقديم :

برغم تعدد مخطوطات (ألف ليلة وليلة)، وتعدد طبعاتها، وشروحاتها وقراءاتها، فإن ثمة شيئا ما يظل فى حاجة للكشف، لا نهائيا، كلياليها.

لذلك، تميزت بالانفلات والتشذر والهروب، وتساوى فيها الموت والحياة، كل منهما يتضمن الآخر ويشرطه، ولا يتسيد إلا الكلام السحرى الجذاب العاكس لذاتية كل منا؛ هذا الكلام الذى يظل شفويا، برغم نزوعه نحو الكتابة، ليحقق جدلية الحكى والإنصات، أى ليحقق التواصل. فمن ذا الذى نقل، خفية ومواربة، هذا الكلام الشفوى إلى سجل مكتوب؟ مكتوب قبل الكتابة على القلب والعين. وما مفهوم الناقل أو المؤلف؟ وما علاقة الكتب بالقتل والغرق؟ يسعى عبدالفتاح كيليطو فى هذا الكتاب حول بعض حكايات (ألف ليلة وليلة) إلى إبراز أسرار النص مع الحفاظ على بكارة ممكنات المعنى، متتبعا، عبر المقالات السبع، مجمل العلائق الخفية (التى تبدو هامشية فى الغالب) بين عناصر حكائية مؤسسة لجوهر (الليالى)، كعلاقة العين بكل أبعادها والإبرة بكل دلالاتها وآلامها. ولعل سر حكايات (ألف ليلة وليلة) يكمن فى كونها مسجلة ومكتوبة، فى كتاب أصلى، بدئى، هو أساس كل المنتوجات الحكائية اللاحقة المسطرة على الجسد/ العين، ومصدر كل هذه المنتوجات.

وصعب جدا أن نقوم بتهجى الكتابة على الجبين. هذا الدور يقوم به عبدالفتاح كيليطو فى الفصل السابع من كتابه الذى ارتأينا تعريبه لوضع القارئ فى مناخ سر من أسرار (ألف ليلة وليلة).

---

* العين والإبرة، عبدالفتاح كيليطو، منشورات «لاديكوفرت» ١٩٩٢.
** تقديم وتعريب : مصطفى النحال.

الحكايات مدرسة الحكمة. غير أنه يلزم وقت طويل لاكتسابها. لذلك، لم تلتفت شهرزاد نحو الملك (شهريار) لكي تدله على الفائدة الواجب استخلاصها، إلا بعد الانتهاء من رواية كل حكاياتها:

«إن ما جرى لك مع النساء جعلك متألما. ومع ذلك فإن ملوك الفرس، قبلك، صادفوا هموما وآلاما أكثر وقعا من همومك وآلامك (...) وهذا تنبيه كاف للإنسان الراشد، وإنذار للإنسان الفطن»[1].

لقد كانت الحكايات بمثابة مرايا تأمل فيها الملك حكايته الخاصة، وتمكن، بفضلها، من التغلب على عزلته، ومن ثم فإن حالته، بعيدا عن أن تكون وحيدة، تندرج ضمن حالات مماثلة؛ إذ استطاع، من فرط تماهيه مع شخوص التخييل، أن يكتسب رؤية جديدة للأشياء، ويتخلى عن حقده وغضبه.

والحال، أن ثمة مريضا آخر في حاجة، هو أيضا، إلى الحكايات: إنه قارئ (ألف ليلة وليلة).

فمنذ الأسطر الأولى يتوجه مصنف الكتاب إليه بعبارات تذكرنا بعبارات شهرزاد:

«إن سير الأولين صارت عبرة للآخرين. لكي يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر، ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر. فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين»[2].

فمن تلك العبر الحكايات التى تسمى (ألف ليلة وليلة) يستعمل النص كلمة «عبرة» التى تعنى الإخطار والإنذار والمثل. العبرة هى الأثر الذى تخلفه الحكاية، والطريق الذى تفتحه فى وجه الاعتبار والتفكر. من المفيد ملاحظة أن «عبرة» قريبة من فعل «عبر» الذى يدل على المرور، واجتياز جسر، وعبور نهر أو مجازة[3]. مبدئيا، كل مستمع إلى حكاية ما يشعر بأنه معنى بالأمر، ولهذا فإنه يجاوز المسافة التى تفصله عن الراوى الذى يكون منهمكا فى رواية حكايته الخاصة فى أغلب الأحيان. فى البداية، إذن، يوجد كل من الراوى والمستمع على ضفتى نهر واحد. وإذا كان هذا اللقاء الثنائى موسوما بعدم التفاهم والعداء، فإن التقارب والاتصال يبدأ فى التحقق تدريجيا: المستمع يعبر الجسر الذى أقامته الحكاية ويلتحق بالضفة التى يوجد عليها الراوى. من هو القارئ الجيد لـ (الليالى)؟ على أية حال، ليس هو الذى يرى فيها، فقط، حكايات عجيبة صالحة للتسلية والتعجب.

القارئ الجيد هو الذى يستجيب لشرطين اثنين: عليه، أولاً، أن يوظف العبرة، أى أن يفكر فى مصيره حينما يعلم بما حصل للآخرين. ومن ثم، فإن الحكايات هى عبارة عن نماذج توجه الاختيارات وتنير الفعل، هذا ما يؤكده مصنف (الليالى) الذى يرى فى استعمال العبرة، وفى التعلم بوساطة الأمثلة، فعلا acte للورع والتقوى، وخضوعا وامتثالا لإرادة الله الذى يأمرنا بالتأمل فى قصص الماضين لكى نعلم حدودنا ولا نزيغ. ثانيا، القارئ مدعو ضمنيا إلى كتابة الحكايات، أو إعادة نسخها بحروف ذهبية إذا أمكن، كما هو شأن العديد من شخوص (الليالى). ما إن تم تثبيتها حتى أصبحت، على الدوام، رهن إشارته لتزويده بالمتعة والمعرفة. فعلى أية دعامة يجدر أن نكتبها؟ لقد أصبحت مهددة بالبرانية والغرابة، حينما فوضت إلى الكتاب. لهذا سيكون مثلا أعلى، إذن، كتابتها على الجسد، وإن اقتضى الأمر على طرف العين (أفق شنيع).

هناك بالفعل، داخل (الليالى)، جملة تتردد كثيرا، وتثير الحيرة حتى الخوف إذا ما ارتأينا أن نأخذها بحرفيتها (وهل ثمة اختيار آخر مادامت تحيل على الحرف، على العلامة الجرافية؟) جملة تركز على العين فى علاقتها بالكتابة والحياكة، جملة بتقريبها الخطير بين عضو النظر والإبرة، تهدد من يقرأها بأن يصاب، فجأة، بالعمى.

استعملت للمرة الأولى فى «حكاية التاجر والعفريت» التى تفتتح الدورة السردية لشهرزاد أثناء سفره. توقف تاجر تحت شجرة، ثم تناول بعض الثمار ورمى بالنوى (ج. نواة) بعيداً. وما إن انتهى من أكل التمر حتى برز له عفريت ينوى قتله بحجة أن نواة أصابت صدر ابن العفريت وقتلته! مع ذلك، تمكن التاجر من أخذ مهلة سنة يعود على إثرها إلى المكان نفسه. ثم التقى بشيخ مسن وروى له حكايته. وبعد أن أنصت إليه الشيخ باندهاش قال: «والله ما دينك إلا دين عظيم وحكايتك حكاية عجيبة، لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر»[٤].

بفعل اندهاشه مما سمع، اعتقد الشيخ، إذن، أن من واجب الحكاية أن تكتب على العين، عينه هو، وعين كل الناس. لقد بلغ به التأثر حد بحثه عن إدماج الحكاية، داخل كيانه، أن تصبح منه، أن يلحقها ببصره، أن يبصر من خلالها: تنظر فيه الحكاية، تجاوز إطارها وتجبر المستمع، من خلال تهديده، أن يقوم بفعل شىء ما. لن يفارقها أبدا، سيحملها معه وعليه، ستشكل الحكاية، حينما تحاك على مؤق العين الداخلى، عيناً ثانية، عينا داخل العين. سوف تستبدل بالأذن العين. لقد خشى الشيخ أن ينسى الحكاية، أو على الأقل أن ينسى الغاية من حكايتها. لذا، فمن واجبه حمايتها والحفاظ عليها بتسجيلها على الجزء الأكثر هشاشة من جسده، الأكثر غنى والأكثر أهمية.

حكاية التاجر هى الحكاية الوحيدة فى (الليالى) التى وردت فيها الجملة المرتبطة بالعين على لسان المستمع. فى حكايات أخرى الشخوص ـ الرواة هم الذين يوظفون مثل هذه الجملة حينما يشرعون فى سرد آلامهم، مثلما هو الأمر فى حكاية الملك الشاب الذى تحجر نصف جسمه الأسفل بفعل سحر زوجه[٥]، وحكاية الصعاليك الثلاثة[٦]، وحكاية قمر وبدور[٧]، وحكاية الشاب العمانى[٨]، هؤلاء الرواة لا يحكون قصصا غريبة عنهم أو لم يعرفوها إلا عن طريق السماع، بل يتعلق الأمر بقصصهم الخاصة: قصة عاشوها ويوجدون ضمنها: «... لقد جرى لى حديث عجيب وأمر غريب لو كتب بالإبر على آماق البصر لكان عبرة لمن اعتبر»[٩]. إنهم فى اللحظة التى يبدأون فيها الكلام، يوجدون فى وضعية صعبة: أجسامهم مهددة أو حياتهم معرضة للخطر. إن العبارة التى يلفظون بها تدل على حكاية جسيمة ومؤثرة، وهذا يعنى أن هذه العبارة لا تتلاءم مع حكاية هزلية مثل حكاية «حلاق بغداد وإخوته». لقد عاش كل واحد من هؤلاء مغامرة لم يتمكن من الخروج منها سليما. إلا أن الأحداث الفكاهية الهزلية لم تترك أى مجال للرأفة والعطف. إن الحلاق، وهو يروى حكاية إخوته، لم يكن يريد إثارة شفقة المستمعين بقدر ما كان يبحث عن وسيلة لإضحاكهم. الإبرة والعين لا تلتقيان إلا عندما يتعلق الأمر بحكاية مأساوية فقط. لا توجد هذه العبارة المعمية، حسب علمى، سوى فى (ألف ليلة وليلة). لقد وجدتها بشكل آخر فى كتاب (الحيوان) للجاحظ (الرجل ذو المؤق البارز) «إن العلم ليعطيكم على حساب ما تعطونه، ولو استطعت أن أودعه سويداء قلبى، أو أجعله محفوظا على ناظرى، لفعلت»[١٠]. لا تنقصنا، هنا، سوى الإبرة. بيد أنها حاضرة بصورة ضمنية، إذ بأية رأس حادة أخرى سيحاك العلم فى القلب وعلى مؤق العين؟

هناك حكاية يجب أن تحاك على المؤق الداخلى للعين، بجانب الأنف، على هذا الفضاء الصغير جدا. فبأى خيط سيتم ذلك؟ إن الإحالة على الحياكة ليست مبررة بالإبرة فقط، بل بفعل «كتب» الذى يعنى فى الوقت ذاته الكتابة والحياكة[١١]. الكتابة هى الحياكة. لنحاول رؤية دلالة هذه العبارة، ولنلاحظ، قبل كل شىء، أن وظيفتها انتباهية من حيث إنها تتدخل باعتبارها إجراء افتتاحيا، بوصفها علامة على البداية. إنها تهدف إلى إثارة الانتباه، وجذب الاهتمام. وفضلا عن ذلك، فإنها تعلق على الحكاية مسبقاً وتثنى عليها،

وتقدمها بوصفها قوة خاصة، ذات قيمة نفيسة، لا يليق بنا، إذن، أن نتلقاها بنوع من اللامبالاة، بل بالتقدير والتبصر والخوف أيضا، صحيح أن تلك العبارة لا تقدم إلا بعض الحكايات فقط، غير أنها يمكن أن تؤشر على حكايات أخرى، تلك التي تصف تجربة أليمة وحزينة. بل إنها تصلح أن تكون بمثابة استهلال لكتاب (الليالى) الذى يعرض، كما سبقت الإشارة، سيرة القدماء بوصفها موضوعاً للاعتبار من طرف أخلافهم. إن القارئ مدعو، بعبارة أخرى، إلى استنساخ الكتاب على طرف عينه. من الأفضل، ربما، إغماض العينين، وصرف النظر بواسطة رأس الإبرة الحادة.

وهذا بالضبط، ما قام به (أنطون) جالان Galland الذى أرعبه المنظور القاسى الذى تفتحه، ومن ثم قرر التغاضى عنها وإبعادها من ترجمته مقصياً ومنحياً، بذلك، اللغز الأكثر إقلاقاً وتحييرا فى (الليالى). بالطبع، هو لم يقصها تماما، بل إنه يذكرها فى القصة المعنونة بـ «التفاحات الثلاث». غير أننا نتعرفها للوهلة الأولى نظرا للطابع المهذب الذى أضفاه عليها: «(...) إذا كتبنا كل ما جرى بينى وبين هذه السيدة فسوف تكون قصة مفيدة لكل الناس»[١٢]. لقد أزال بـ «ترجمته» لها، أى بإعادة كتابتها، سرها ومنطقتها المظلمة، حولها إلى جملة عادية لائقة وغير مرئية. ومع ذلك، فإن العين والإبرة تقضان مضجعه؛ إذ يشير فى «حكاية التاجر والعفريت» إلى أن نواة التمرة لم تصب صدر ابن العفريت، بل عينه[١٣]. إنها كيمياء مجهولة جدا تلك التى عملت على تحويل الإبرة الموجهة إلى القارئ، إلى نواة أعمت ابن العفريت قبل أن تقتله.

نعم، إن العبارة مرعبة. أن تفقأ العينين على إثر سماع حكاية معينة هو فعل تمكن أوديب وحده من إنجازه. صحيح أن الأمر كان يتعلق بقصته هو المروية من طرف تيرزياس، الكاهن الأعمى. فباستثناء الصعاليك الثلاثة الذين أصبحوا عميانا إثر ظروف درامية، لا أحد من أبطال (الليالى)، ربما، استطاع تسجيل قصته على عينيه. إنهم يروون كيف فقدوا العين اليسرى (العين اليمنى حسب طبعة مهدى محسن)، والاثنان الأولان يفتتحان حكايتهما بذكر العبارة المشهورة. ومع أنهما مصابان بالعمى، فإنهما يذكران، بالضبط، تلك الجملة التى تفقأ العين. إن قصتهما منقوشة بإبرة القدر على حدقتيهما المطفأتين، تظل هناك غير قابلة للمحو ترافقهما حيث حلا. العين المفقودة تلخصها وتعرضها وتشخصها أمام أنظار الجميع. إن النظر، بمثل هذه الميزة، يتطور، ويبدو العالم بشكل جديد، غير عادى. فالعميان الثلاثة كانوا يتوفرون على منظور متباين للأشياء. وكانت رغبتهم، غير المعلنة، تكمن فى إيصال السامعين إلى اقتسام طريقة نظرتهم، أى أن يفقأوا العين اليسرى: أروى لك قصتى وتمنحنى عينك، العين التى أفتقدها. إلا أنه لا أحد سيقوم بهذه التضحية. من المفروض أن نكتب الحكاية على مؤق العين، غير أننا لن نقوم بذلك. إذ إن هناك إثباتا محزنا، متضمنا فى العبارة، يتجلى فى كون المتلقى غير مبال، وغافلا وجحودا، وأن الحكاية لا توفر له مادة للتفكير والاعتبار، وذلك لكونه يجهل التفكير ولا يدرك انعكاسه على المرآة المنتصبة أمامه، فضلا عن أنه لا يستوعب الأمر والرجاء المعبر عنه أو الخفى، ذلك الرجاء الثاوى خلف الحكاية وخلف كل حكاية: لا تنسنى لأنى أتحدث عنك.

فالحكاية، إذن، لن تكتب بالإبرة على المؤق الداخلى للعين، بل بالقلم على أوراق كتاب. والحال أن هذه اللحظة هى التى سجلت فيها الحكاية ودونت، والتى لا يوجد بعدها أى شىء يستحق الحكاية. هذه اللحظة النهائية هى فى الحقيقة ابتدائية وافتتاحية. حقا، إن الحكاية كتبت من قبل أن تروى، من قبل أن يعيش البطل مغامراته، بل حتى من قبل أن يولد. الحكاية مسجلة فى كتاب أصلى مصدر لكل ما يتم إنتاجه فى العالم وجميع الكتب تنبثق منه. كل شىء مسجل ومنقوش فى هذا الكتاب اللامرئى واللامقروء الذى

يعمل على تحقق النص وتمظهره بوساطة الأحداث والحكايات، وكل ما كتب ليس سوى إعادة إنتاج لهذا الكتاب الأصلى الذى تم تحريره منذ بدء الزمن. لذلك، تحمل كل شخصية من شخوص (الليالى)، على جسدها، موجزاً من هذا الكتاب الأولى، هذا النص الذى يحدد مصيرها ويتحكم فى أبسط حركاتها. ومع ذلك، فإنها لم تتمكن من قراءته، لا لأنها قارئ سيىء، بل بالأحرى لكون العين عاجزة عن رؤية ما هو مكتوب على الجبين. وبالفعل، فعلامات القدر مسجلة على هذا الجزء الأعلى من الوجه. وقد آن الأوان لذكر عبارة أخرى من (ألف ليلة وليلة): «وهذا ما كان مكتوبا على جبينى ومقدرا على فى الغيب»[14]، أو أيضا: «(..) لا تنفع حيلة مع القدر والذى على الجبين مكتوب ما منه هروب»[15]. إن الشخصية المنحدرة من كتاب كل شىء فيه مقرر سلفا، ستصل فى نهاية المطاف إلى كتاب آخر ستسجل فيه حكايتها، وسيغدو صدى وانعكاسا للأول. هكذا يفرض المكتوب l'ecrit ذاته: أولا وآخرا، بدءا وختاما.

الهوامش :

(١) طبعة هابيشت، جـ١٢، ص٤١٢ ـ ٤١٣.
(٢) طبعة القاهرة، جـ١، ص٢ (ترجمة معدلة نسبيا لابن الشيخ وميكل)، جـ١ ص٣١.
(٣) كازيميرسكى، المعجم العربى ـ الفرنسى. تستعمل كلمة «عبرة» فى القرآن للدلالة على الدرس الواجب استخلاصه من قصص القدماء أو من مشاهدة الظواهر الطبيعية.
(٤) طبعة القاهرة، جـ ١ ص٧ (ترجمة ابن الشيخ وميكل)، جـ١، ص٥٥.
(٥) نفسه، ص٢٠.
(٦) نفسه، ص٣٠ و٣٣.
(٧) نفسه، جـ٢، ص٤١.
(٨) نفسه، جـ٤، ص٢٠٤.
(٩) ترجمة ابن الشيخ وميكل، جـ٢ ، ص١٨٢.
(١٠) كتاب الحيوان، جـ١ ، ص٦١.
(١١) كبت: «حزم وشد بقوة، ثقب القربة بخيط أو حزام، عزم الدابة، أى وضع حلقة خلفها لمنعها من استقبال الذكر» (كازيميرسكى، المعجم العربى، الفرنسى).
(١٢) جالان، جـ١، ص٢٩٦.
(١٣) نفسه، ص٤٦.
(١٤) طبعة القاهرة، جـ١ ص١٥٥ (ترجمة ابن الشيخ وميكل)، جـ١ ، ص٢٨٢.
(١٥) نفسه، جـ٢، ص٣٢٣ (ترجمة ابن الشيخ وميكل، جـ٢ ص٤٤١).

أقاموا بجانبه مسابقة موسيقية غنائية شعرية يتسابقون أيهم أحسن انشاداً وغناء ، وكفنا يعرف فضل المسابقات فى الفنون.

ومن عجيب أمر دلف انها نشأت حظيرة صغيرة مؤلفة من أغصان الغار المسمى باليونانية دفنى ، وقد أخذت تكبر حتى صارت أحفل مكان فى الأرض ، وبنى فيها الامفكتيونيا نواب أعظم ولايات أفريقيا أجلّ هيكل فى العالم وفتشد ، حتى ان ديودور الصقلى قدر ما فى دلف من التحف بنحو ثلاثين مليوناً فرنكاً ذهباً ، وكانت تسمى مدينة الدنيا هذه المدينة التى ابدأت غاية فى الصغر وانتهت غاية فى الضخامة والكبر . ظل يتحارب عليها الملوك فى آخر أيامها الى أن آل أمرها الى أن تكون قرية عدد بيوتها المتواضعة مائة بيت ويصدق فيها قوله : عز وجل (ان الملوك اذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة) .

هذا ما رأيت اقتباسه من محاضرتى التى ألقيتها بالجامعة المصرية من عشر سنوات خلت ، وما لخصته لنفسى من المحاضرات القيمة التى ألقاها على طلبة الجامعة (إذ كنت أحدهم) استاذنا الدكتور طه حسين وقتها ، وسأقوم إن شاء الله بكتابة الألعاب الاولمبية من أول عهدها الى الآن مدنية من جانب ، فهل بعدها تشهد مصر حفلات الالعاب الأولمبية الدولية ؟

محمد حسين هيرة

الغزل فى الشعر الجاهلى

محورٌ دار حوله الشعراء ، ومحود فقرى للأدب والأدباء . وما من شك فى أنه ينبوع الشعر وسببه ، وأبلغ أثراً فى النفس من ضروب الشعر الأخرى فى المدح والهجاء والفخر والرثاء ، لأنه أقوم سبيلا وأصدق قيلا . وما من قصيدة أو معلقة من معلقات شعراء الجاهلية إلا وللنسيب حظ فيها عظيم .

ولو أننا أمعنا النظر فى الحياة فى عصر الجاهلية لوجدنا للعربى فى نظام معيشته أثراً فعالاً فى تحويل وجهة نظره نحو ذلك النوع من الشعر .

لم يكن حوله غير النجاد والوهاد والسهل والوعر والجمل والناقة والسماء الصافية



الآنسة فاطمة خليل ابراهيم

والنجوم الزاهية والرمال والاطلال . فأجاد التحدث عنها فى شعره وأحسن وصفها والترنم حتى ضرب فيها بسهم وافر . وكان لابدّ له أن يرتاح الى نوع يمس شاعريته ويرنو اليه قلبه عندما يستلقى على رمال الصحراء تعباً مكدوداً يرى صفحة السماء وكواكبها اللامعة فيرى خلالها طيف حبيبته ، ويسمع أغاريد الطير فى أوكارها فيخالها صوت من يهوى ، ويرى البدر عند تمامه فيجد فيه وجه عشيقته ، وما أجمل ليل الصحراء : انه فاتن خلاب . وشلك يرفه عن نفسه ما تعانيه طيلة نهارها من لفحات الحر ووهج الشمس المحرقة .

وكذلك المرأة فى الجاهلية فلما كانت تخرج عن حدود الأدب ، وقلما كانت ترى مع من يتغنى بمديحها ويذوب وجداً عليها ، عزيزة النفس أبية الخلق ، إلا فى الحروب والمعارك . فكانت تقف مع الرجل جنباً الى جنب ، وإلا فى المساجلة بين

القبائل والتنابذ بالألقاب والانساب فكانت تقول الشعر مترنمة بها وتساجل رجال القبائل ونساءها ، وما شعر الخنساء عن الأذهان ببعيد .

كان لمرأة فى الجاهلية مكانتها واحترامها ، وكم أثارت الحروب وحفزت الهمم ، وكم شجعت رجالا فى الحروب الشعواء ، وكم استدرّت أكفّاً بالعطاء وصبرت نفوساً على البلاء ، وكم دفعت بالأبطال الى مواطن النزال فهزموا عدواً وحموا بلاداً .

لذلك كانت جديرة بأن يفتتن بها الأبطال ويحوم حول خبائها الرجال يجهدون القرائح فى مدحها والتغزل فيها ويترنمون بما توحيه اليهم الأخيلة والعواطف .

ولقد كانت حياة الصحراء — وما تزال — باعثة على صفاء الذهن تشحذ الفكر فى سلاسته كالسلسبيل ، ولذلك فانا نجد الغزل فى الشعر الجاهلى أصدق وأبلغ منه فى أى عصر من عصور الشعر المختلفة .

ولعل السر فى بلوغ الغزل فى الجاهلية هذه المكانة المثلى هو الحب . . الحب الطاهر . . . الذى يتبادله الحبيبان ويتغنيان به فى أشعارهما فيكون لهما محجة ومثاباً .

ولطالما تغنى الشعراء بالأطلال التى كانت مأوى الحبيب ، وقد عفت رسومها ودرست آثارها . وانك لتجد ذلك فى مستهل معلقة امرىء القيس فى قوله :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها   لما نسجتها من جنوب وشمأل
ترى بعر الآرام فى عرصاتها   وقيعانها كأنه حب فلفل

وما أبلغه فى قوله مما يدل على إبائه وعزة نفسه :

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل   وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى
أغرك منى أن حبك قاتلى   وانك مهما تأمرى القلب يفعل؟!

ثم تراه يتحدث عن ذكرياته معها فى حماسة واعجاب :

تجاوزت أحراساً اليها ومعشراً   علىّ حراصاً لو يسرون مقتلى
خرجت بها تمشى تجرّ وراءنا   على أثرينا ذيل مرط مرحّل

وانك لتجد حديث الاطلال فى مستهل ما يقوله كل شاعر منهم ، وها هو زهير يقول فى مستهل معلقته :

عفت الديار محلها فمقامها   بمنى تأبد غولها فرجامها

وفي المنازل والاطلال يقول عنترة في معلقته :

يا دار عبلة بالجواء تكلمي !   وعمى صباحاً دار عبلة واسلمي !

وما أبلغه في غزله إذ يقول :

خطرت فقلت قضيب بان حركت   أعطافه بعد الجنوب صباء

ورنت فقلت غزالة مذعورة   قد راعها وسط الفلاة بلاء

وبدت فقلت البدر ليلة تمه   قد قلدته نجومها الجوزاء

بسمت فلاح ضياء لؤلؤ ثغرها   فيه لداء العاشقين شفاء

سجدت تعظم ربها فتمايلت   لجلالها أربابنا العظماء !

أما شاعر الحماسة صاحب القصيدة اليتيمة الذى قتله صاحبه فيقول في الوصف :

فالوجه مثل الصبح مبيض   والشعر مثل الليل مسود

وتريك عرنيناً به شمم   أقنى وخداً لونه ورد

واليك ما قاله عمرو بن كلثوم من معلقته :

تريك اذا دخلت على خلاء   وقد أمنت عيون الكاشحينا

ذراعي عيطل ادماء بكر   حصاناً من أكف اللامسينا

وأما الشاعر الشاب طرفة بن العبد فما يقوله في وصف حبيبته بعد ذكر الاطلال :

لخولة اطلال ببرقة ثهمد   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

الى أن يقول في وصفها :

ووجه كأن الشمس ألقت رداءها   عليه نقي اللون لم يتخدد

ولنا كلمة أخرى في المقارنة بين الغزل والشعر الجاهلي وغيره من الغزل في عصور الشعر المختلفة ؟

فاطمة خليل ابراهيم

كان ضحية لحسن نيته . ولعل الدكتور رمزي مفتاح يلاحظ ذلك عند اصدار الطبعة الثانية من كتابه (رسائل النقد) فقد أسرف في تحامله على المازني وكان قاسياً أيضاً على العقاد ، متناسياً أن لشباب طيشه ونزواته . ولست أشك لحظة في أن العقاد لا يقل الآن ندماً عن المازني على تلك الحملات والجهود الضائعة وإن أبعدت شكري مؤقتاً عن ميدان الأدب .

وأما عن شعر المازني فهو بلا جدال من الطراز الأول ، فاذا كان هو يتطلع الى مثل أعلى ولا يرضى عن شعره فهذه مسألة أخرى . ولذا كانت مطالعات المازني تتسرب الى شعره سهواً فيما لا ينقصه ، وهذه الظاهرة ملحوظة أيضاً عند كثيرين غيره وبينهم العقاد الذي يعدّه الدكتور طه حسين الشاعر المصري الجليل . واذا أصرّ المازني على الابتعاد عن قرض الشعر الوجداني فماذا يمنعه عن نقله من الانجليزية وبراعته في الترجمة مشهودٌ بها من الجميع ؟ وأذكر بهذه المناسبة أن الدكتور أبو شادي نوّه بمقدرة المازني في مجلة (المقتطف) سنة ١٩١٧ في مقال أراد به تصفية الجو بين المازني وشكري ، وقد ازدادت منزلة المازني تألقاً بمرور السنين ، فهل تحب [illegible] الشعر المصري [illegible] يطالبوه معي بأن لا يقصر جهوده على خدمة النثر وحده ؟

ترباريس بشارة

الغزل في الشعر الجاهلي

أتحفت الآنسة فاطمة خليل ابراهيم مجلة (أبولو) بمقال عن « الغزل في الشعر الجاهلي » وقد أعجبتني طريقة الآنسة في البحث والتدليل ولكني لا أوافقها على النتائج التي انتهت اليها ورأيها في الغزل في الشعر الجاهلي .

أما أن « الغزل محور دار من حوله الشعراء وعمود فقري للأدب والأدباء ، وما من شك في انه ينبوع الشعر وسببه وأبلغ أثراً في النفس من ضروب الشعر الاخرى » الى آخر ما جاء بمقدمة مقال الآنسة ، فهذا ما أسلم به ولا ينكره مطلع على الآداب العربية ، حتى أن أعظم كتاب في الأدب العربي (وهو كتاب الاغاني) ليس الا دائرة معارف لشعر الغزل وشعرائه ومغنّيه . ولكني لا أقرّ

الآنسة على رأيها فى أن « السر فى بلوغ الغزل فى الجاهلية هذه المكانة العظمى هو الحب ... الحب الطاهر الذى يتبادله الحبيبان ويتغنيان به فى أشعارهما فيكون لهما صحة ومثاباً » بل لا تقرها على هذا الرأى بواعث الشعر الغزل الجاهلى ومراميه التى هى أبعد ما تكون عن الحب الطاهر بل هو لا يعبّر إلا عن الشهوة الجسدية ورغبة الرجل فى امتلائها بوصال الحبيبة ، وإليك الأدلة :

استشهدت الآنسة على الحب والحب الطاهر فى الغزل الجاهلى بأبيات من معلقة امرىء القيس :

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل ... وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى

أغرك منى أن حبك قاتلى ... وأنك مهما تأمرى القلب يفعل ؟!

ولكن هل قرأت الآنسة ما يلى هذه الأبيات من المعلقة ؟ إنه شعر يندى له جبين الحياء لتمثل فيه الإباحية والفحش ، وإلا فما معنى قوله بعد هذين البيتين مخاطباً حبيبته ما قال من شعر إباحى مرذول ؟

أهكذا يغازل المحب الطاهر [illegible] أن الحبيب يحب حباً طاهراً ؟ إن امرأ القيس لا يرى من حبيبته إلا [illegible] ولا ينظر إليها إلا بهذه العين التى تضطرم بالشهوة لا بالحب الطاهر.

دليل آخر يا آنسة :

تمثلت فى مقالك بالقصيدة اليتيمة لشاعر اليمامة كبرهان على رأيك فى الحب والحب الطاهر فى الغزل الجاهلى ولكن هل قرأت القصيدة كلها ؟ أكبر ظنى أنك لم تدرسيها وإلا لما ورد لها ذكر فى مقالك . فقيها لعمرى أبيات الأدب المكشوف مما لو قاله شاعر فى عصرنا الموسوم بالتهتك أو فى أى بلد من بلاد الغرب المشهورة بالإباحية لسيق قائله إلى المحكمة !

إن القصيدة رائعة — ما فى ذلك شك ، صادقة غاية الصدق فى تمثيل تلك النزعة المادية فى الأدب العربى والأدب الجاهلى خاصة ، وليس لى أن أذكر ما جاء بهذه القصيدة من الأدب المكشوف .

أذكر أننى عند ما كنت طالباً أعجبتنى قصيدة النابغة الذبيانى التى مطلعها :

من آل مية رائح أو مغتدى ... • • • • • • • • • • •

فكتبت القصيدة كلها فى مفكرة أحملها فى جيبى ، وفى أوقات فراغى كنت أتلذذ بتلاوة القصيدة . ولكن عندما أصل إلى قول النابغة :

وإذا طعنت . . . .

وإذا نزعت . . . .

أشعر بصدمة عنيفة فى شعورى وباشمئزاز عظيم . فمزقت الورقة التى بها هذا الجزء من القصيدة وخجلت أن أحمل فى جيبى مثل هذا الفحش .

وفى « رسالة الغفران » للمعرى فى الملاحاة بين الأعشى الشاعر وبين النابغة الجعدى يسوق المعرى بحجته وتهكمه على لسان نابغة بنى جعدة لدخول الأعشى الجنة وهو القائل ما قال من شعر إباحى !

وغير هذه الأمثلة كثير مما يثبت أن الغزل فى الشعر الجاهلى لم يعبر عن الحب الطاهر كما تقول الآنسة بل لم يكن إلا مرآة لنفس العربى ونظرته الحسية إلى المرأة وأن حبه لها ليس إلا وسيلة لامتلاء شهوته الجسدية . فى هذه الأمثلة التى سقناها لكبار شعراء الجاهلية لم تشعر بل لم تتعرض لشعور المرأة أو تصف حبها وعواطفها فى كثير ولا قليل ، ولا ننسى أن بكاء الأطلال والغزل فى القصائد الجاهلية كان معظمه تقليداً أكثر منه شعوراً وإحساساً .

ولى على مقال الآنسة ملاحظتان أخريان :

الأولى : تقول « وهاهو زهير يقول فى مستهل معلقته :

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها »

والصواب أن هذه المعلقة للشاعر لبيد وليست لزهير .

والثانية : أنها استشهدت بأبيات لعنترة فى الغزل :

خطرت فقلت قضيب بان حركت أعطافه بعد الجنوب صباء

ورنت فقلت غزالة مذعورة قد راعها وسط الفلاة بلاء

وبدت فقلت البدر ليلة تمه قد قلدته نجومها الجوزاء

بسمت فلاح ضياء لؤلؤ ثغرها فيه لداء العاشقين شفاء

سجدت تعظم ربها فتمايلت لجلالها أربابنا العظماء

وانى الاحظ أن هـذا الشعر ليس من قول عنترة بل ليس من شعر العصر الجاهلى، والحقيقة انه منحول لعنترة بعد الاسلام بدليل رقة ألفاظه التى لا تتفق وألفاظ عنترة الفخمة الجزلة .

وفى النهاية أشكر للآنسة إثارتها هذا الموضوع الفائق،ولعلنا فى هذه المجالة قد كشفنا عن ناحية من نواحى الأدب الجاهلى ؟

محمد فهمى شحاتة

ديوان صالح جودت

عزيز علىّ والله ، وأنا أودع الشعر وأسكب آخر قطراته من قلبى ، أن أقف موقف الجندى الذى يطمع فى الانتصار ليلقى السلاح ويستسلم !

بيد أنى لا أزال البدأن من شعورى بالخيبة والفشل ، وإنما من قبض لحقى وندم لازمنى ، فكان لى [illegible] وما [illegible] فى معزل عن صخب الأدب وثورة الجدال ، وما أجمل الحياة حين تنعم بالأمل !

لقد كان لديوان صالح جودت حظوة عند الأديب الكبير إبراهيم عبد القادر المازنى يوم أن تفضل بنقده ، غير أن أدب السرعة ــ وهو وليد العصر الذى نعيش فيه ــ شاء أن ينال مكاناً من نقد المازنى فخرج نقده متعجلاً ، وهذه العجلة أوجبت اعتبار بعض النقاط خطأ بينما هى عين الصواب . ومن أمثلة ذلك قول المازنى إن صالح جودت يخطىء كثيراً فى استعمال حروف الجر، كأن يقول :

سائلوا العشبَ الذى نمنا به كيف ماتت فوقه طير الأمانى؟

وكأن يقول :

أصبحتْ أمةُ التنابذ روحـاً فى التآلفِ وعصبةً فى وفاق

ويرى الأديب المازنى ان الصواب فى البيت الأول ان يقال (سـائلوا العشب الذى نمنا فوقه) لا (الذى نمنا به) ، وفاته ان حروف الجر ينوب بعضها عن البعض كقوله تعالى (فى جذوع) بمعنى (على جذوع النخيـل) وكقولهم (نامت فى الفراش) أو (فوق المهـد) ، وفاته أيضاً أن البـاء هنا تتضمن معنى الاحتفاء لأن

قراءة في قصيدة «البرعم والرعد»
لعبد الرحمن طهمازي



سعيد الغانمي

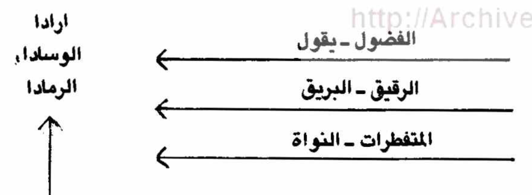
الغياب الماثل

تريد هذه المقالة أن تشير الى أمرين : الاوّل ان قراءة الشعر يجب ان لاتكتفي بالمستوى الدلالي فقط ، بل ان تتعدى هذا الى المستوى التشكيلي الصوتي ، فعن هذا المستوى الأخير تتولد مجموعة من الوسائل البلاغية المهمة التي تحاول ان تؤثر فينا تاثيراً حسياً . والقول بالتأثير الحسّي يعني بالنتيجة انّ التوصيل لا ينحصر بالرسالة فقط بل بالشفرة أيضاً . وقد سبق لي ان سميت وسائل التنميط الصوتي «الوسائل البديعية» في مقابلة مع «الوسائل البيانية» التي هي وسائل التنميط الدلالي . والثاني : انّ هذه القراءة يجب ان تستثمر المكبوت والغائب الدلالي ، تماماً كما تستثمر المكتوب والحاضر الدلالي ، اي ان تتجاوز مايُقال الى مايُسكت عن قوله ، بحيث يكون السكوت عنه ضرباً من القول المضمر الذي ينافس القول الصريح . واذا كنّا قد تعودنا الكلام عن «أنا الشاعر» حين نتصدى لنقد شعره ، فانّ هذه القراءة ستضرب عنه صفحاً الى «أنا الشعر» المحايث للقصيدة . انّ «أنا الشاعر» هي حضور الشاعر الفعلي بلحمه ودمه في الحياة ، الحضور الذي لاعلاقة للنقد به إلّا من باب الاستئناس ، لأنه من اختصاص مؤرخ الادب . اما «أنا الشعر» فهي الانا التي تتنفس في فضاء القصيدة ، والتي تلبس أنواعاً من الاقنعة والأوجه في رحلة تحولاتها . وهكذا حين نقول الشاعر ، فاننا لانقصد بالطبع عبد الرحمن طهمازي الرجل بل نقصد أنا الشعر التي تنبجس عن منظومة علاقات القصيدة .

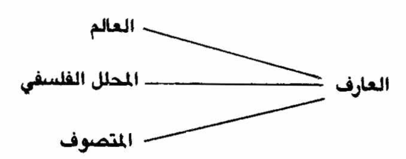
تتألف قصيدة «البرعم والرعد» من ثلاثة مقاطع ، يتكون كل مقطع من جملة كبرى ، اي جملة مبتدؤها اسم معرف خبره جملة فعلية :

ـ العارف انفرطت مفاصله
ـ البرعم ازدادت شهيته
ـ الجمرة التفت

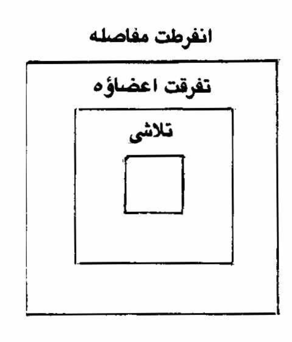
وتختلف هذه المقاطع بانطواء كل مقطع على عدول من ضمير الغياب الى ضمير آخر . فالمقطع الاول يعدل الى ضمير المخاطب (كيف استمعت) ، والمقطع الثاني يحافظ على ضمير الغياب ، في حين يتحول المقطع الثالث الى ضمير المتكلم : (بيدي مردت قشورها) . وينفرد كل مقطع بتقفية خاصة لكنّ جميع هذه المقاطع ترتبط بقافية اولى يفتتح بها الشاعر اوّل كل مقطع : (أرادا ، الوسادا ، الرمادا) . واذا أوحت لنا التقفية الخاصة بكل مقطع بعزلة المقاطع عن بعضها في اتجاه افقي خطي ، فانّ وظيفة القافية في السطر الاول من كل مقطع ان تذكرنا بالمقطع السابق في اتجاه عمودي يعيد بناء المقاطع ككلمة واحدة .



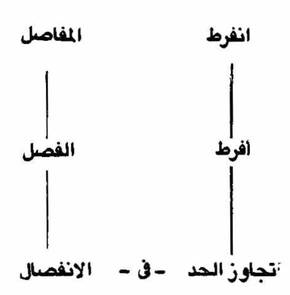
في البداية تضعنا كلمة (العارف) بازاء اختيار تفسير معين للقصيدة ، ويمكن اعتبارها احداثية اساسية تستند عليها التأويلات الممكنة للقصيدة . فكلمة (عارف) تضم كثرة من المعاني المحتملة ، فهي تنطوي على تعدد واضح في المعنى ، لأنها من جهة اسم الفاعل من (عِرف ، يعرف) اي من يعلم ، وهي من جهة اخرى العارف الفلسفي الذي يمارس نظرية المعرفة ، لكنها أيضاً المتصوف الذي يغيب عن معرفة ذاته لصالح معرفة الحق . هكذا تتحول هذه الكلمة الى تورية تغص بتعدد المعاني الممكنة :



لكنّ الكلمة المفردة لاتكتسب معناها إلا من جملة العلائق التي تربطها بغيرها من الكلمات . وهي علائق على نوعين : تبادلية أو علائق غياب ، كما في الوحدات الدلالية التي يمكن ان تنطوي عليها كلمة عارف ، وتتابعية ، او علائق حضور ، وهي العلائق التي تربط بين كلمة (العارف) وما جاورها من كلمات مثل (انفرطت) و (مفاصله) . لكنّ عبارة (انفرطت مفاصله) نفسها تنطوي على تعدد ، فهي بحسب علائق الحضور يمكن ان تكون استعارة مولدة Tele-scoped Metaphor اي استعارة تتضمن استعارة ثانية ، وهي بحسب علائق الغياب : تجاوز الحد في زيادة التميز . فكلمة انفرطت ترتبط كما قلنا بسلسلة من العلائق التبادلية التصريفية مع الكلمات (فرط ـ تفرط ـ أفرط) . ويفرق الشريف الجرحاني بين الافراط والتفريط ، لأن الافراط هو تجاوز الحد في الزيادة ، بينما التفريط هو تجاوز الحد في النقصان . وواضح انّ الزيادة هي المقصودة بدلالة (طغى) في هذا المقطع ، ودلالة (ازدادت شهيته) في المقطع الثاني . وكذلك تقيم كلمة (مفاصل) سلسلة من العلائق التبادلية المشابهة مع كلمات مثل (فصل ـ انفصال ـ فصيل .. الخ) وأكثر هذه الكلمات اتصالا بالحديث هي كلمة «فصل» التي يعرفها ابن عربي بانها «تميزك عن محبوبك بعد حال الاتحاد» وهكذا تتحرك هذه العبارة على مستويين . مستوى أليف بوصفها إستعارة لعبارة (تفرقت اعضاؤه) التي هي أيضاً عبارة استعارية لـ (تلاشى) ، ومستوى أصطلاحي باستبدال مجالها الادبي بمجال صوفي :



مستوى الصورة الأدبي



تجاوز الحد في الانفصال

مستوى الصورة الاصطلاحي

لم نصل حتى الآن الى تحديد نوع اللغة التي تنتمي إليها القصيدة . لقد وضعتنا كلمة (عارف) أمام ثلاثة تأويلات ، ووضعتنا عبارة (انفرطت مفاصله) أمام تأويلين . وواضح انّ التأويل الصوفي هو الذي يجمع بين الاختيارات المذكورة ، وتدعم عبارة (ماارادا) هذا التأويل حيث تتحول الى مولد دلالي يستدعي الارادة . والارادة من المصطلحات الصوفية التي الحّ عليها المتصوفة وعبروا عنها بطرق مختلفة . يقول ابن عربي : «الارادة هي لوعة في القلب» . ويقول الشريف الجرجاني : «الارادة جمرة من نار المحبة في القلب مقتضية لاجابة دواعي الحقيقة» . وهذا الوصف لايعطينا مفتاحاً لفهم البيت الاول فقط ، بل مفتاحاً لفهم القصيدة كلّها . وعلينا الآن ان نتفحص طبيعة هذه الارادة

أولًا : حين تكون الارادة جمرة في قلب العارف المتصوف ، فهي ليست جمرة حقيقية ، بل ـ كما يعبر ابن عربي «لوعة» حثيثة تنبش قلب العارف . وكلمة «جمرة» ستظهر في سياق القصيدة فيما بعد .

ثانياً : انّ هذه الارادة تمثل حركة صعود الى الأعلى فهي جمرة من نار المحبة ، والنار تلتهب الى الأعلى ، هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فهي تستجيب لدواعي الحقيقة . والاستجابة تكون من الادنى الى الاعلى .

ثالثاً : تتوجه الارادة نحو الحقيقة ، وهذا التوجه تسكت عنه القصيدة في هذا المقطع ، وتثيره في مقاطع اخرى باسم (البرق) أو (البريق) .

لقد اتضحت الصورة الآن ، فالعارف ـ المتصوف تلاشى عن ذاته حتى تجاوز الحدّ ، فطغت عليه إرادته(*) ، ورغم انّ الشاعر لايصرح بنوع هذه الارادة ، فمن الواضح انها إرادة الحق ، او بعبارة ادق إرادة معرفة الحق . ولأنّ

الارادة لاينبغي ان تكون اكبر من المريد . فقد خذله فضوله وعراه . والفضول هو الطرد والمعرفة التي تؤدي الى مزيد من الجهل . الفضول حجاب وعائق ، واذا كان الشاعر حتى الآن قد تعامل مع العارف بصيغة الغائب فانه مع البيت التالي يعدل الى صيغة المخاطب : (كيف استمعت ..) ليكون «انا» الأخرى التي تشهر امامه خزيه وفضيحته فما نوع هذا الفضول ؟

تقترن خيبة المتصوفة في الغالب بشيئين : اللغة والذات . اللغة بالنسبة لهم حجاب وعائق ، لأن الحقيقة هي اللانهائية الممكنة خارج الحروف والكلمات . والذات عائق لأن المريد يريد ان يخرج منها ليباطن الحقيقة ويحتضنها . فمن ايّ النوعين هو فضول الشاعر ؟

لاشكّ انه ليس فضولاً في اللغة ، لأنّ الشاعر يبقى فيها . انّ المقابلة التي يقيمها بين (يُقال) و (يقول) تبقيه في اللغة ، لكنّها في الوقت نفسه تقيم تعارضاً بين البناء للمجهول والبناء للمعلوم ، اي بين الغياب والحضور . وتوحي كلمتا (استمعت) و (نصتّ) انّ مدلولهما واحد يرتبط بالسماع . لكنّ الشاعر في الحقيقة يضيف مقابلة اخرى هنا أيضاً ، فيجعل من الاستماع فعلاً قريناً بالاذن ، ويجعل من الانصات فعلاً قريناً بالقلب . واذا جمعنا بين المقابلتين تبيّن لنا انّ الشاعر هنا يفرق بين غائب يقترن حضوره بالاذن ، وحاضر يقترن غيابه بالقلب . ويدعو لا الى لغة الأذن ، بل الى لغة القلب ، لغة التمثل التي تبطل مفعول الغياب في الغائب وتحوله الى غائب - ماثل .

في المقطع الثاني يضعنا الشاعر أمام برعم متلفلف بأكمامه ازدادت شهيته الى شيء ما فضل الشاعر ان لايقوله . ونستطيع ان نملأ هذا الحذف المقصود بحضور الرعد . لكنّ العلاقة بين البرعم والرعد علاقة واهية تضيف حذفاً جديداً . انّ الرعد حضور يستدعي المثل المعروف (أسمع جعجعة ولا أرى طحناً) . فالرعد صوت يقترن برؤية هي البرق . والبرق والرعد توأمان . لايذكر الرعد الا والبرق معه . جاء في سورة البقرة : «او كصيّب من السماء فيه ظلماتٌ ورعدٌ وبرق» . وهكذا ينادي الشاعر الرعد (بعد انذار الرعد) ولكنه يخاطب البرق . ونستطيع ان نملأ الحذفين بحضور «الغائب - الماثل» أعني البرق .

ولكن لماذا البرق ؟ أو ماالبرق ؟

ينتسب البرق الى الحقيقة منْ جهة كونه نوراً ، وينتسب الى الكذب من جهة سرعة زواله وانخطافه . وتؤكد ظلال المعنى التي تحملها كلمة برق هذه الازدواجية :

* لا يكن وعدك برقاً خلّباً

انّ خير البرق ماالغيث معهْ

* ارعد وابرق يايزيدُ

يكاد سنا برقه يذهب بالابصار (النور/ ٤٣)

* فما وعيدك لي بضائرْ

* يكاد البرق يخطف أبصارهم (البقرة / ٢٠)

فهو الرحمة ، والوعيد ، والوعد الكاذب ، والانخطاف والزوال . البرق هو الحقيقة الخاطفة ، الحقيقة التي تبتلع نفسها بسرعة . والبرعم ، الذي هو هنا قناع للعارف في المقطع الاول وصورة منه ، دفعت به شهيته (او شهوته) لهذه الحقيقة الخاطفة ، ولكنه اصطدم بالرعد ، فتمزقت اكمامه وهوى . انّه العارف نفسه الذي فضحه فضوله .

يبدأ المقطع الثالث بالجمرة ، وقد رأينا انّ الجمرة كانت باطن الارادة ، او باطن المريد . واذا كان الشاعر يشير الى الرماد بوصفه جزءاً من الجمرة في ماض غير محدد ، فانه يفترض مقابلة ضمنية بين الجمر والرماد . جمرة نارُ المحبة - كما يقول الشريف الجرجاني - ورماد نار المحبة . ما يُنتظر منه ان يتوهج ويصير ناراً ، وما لا أمل في توهجه أبداً . لكنّ جمرته أخزاها الفضول أيضاً فأكملت الرماد رماداً . وهي لاتختلف عن العارف الذي أسرع الى حاضر الاذن وفاته غائب القلب ، ولا تختلف عن البرعم الذي عجلت به شهوة التبرعم للبرق فاصطدم بالرعد وهوى . وحين يتحول النص الى ضمير المتكلم (بيدي مردت قشورها) فانه لا يوحد بين هذا الضمير والضميرين السابقين (انت وهو) ويكشف عن هويتهما الذاتية فحسب ، بل انه يستحضر الغائب ويمتثله . الغائب كان تلميحاً وشهوة للقول في المقطعين الاولين ، امّا هنا فانّ الشاعر يجربه بنفسه . ويؤكد هذا الحضور المجرب قوله (بيدي) . فبهاتين اليدين جربته . لكنّ الغائب هنا ينفجر عن قشور متفطرة لانواة فيها . كان يريد لهذه الجمرة ان تكون ناراً تشتعل وضوءاً يسطع كالبرق ، البرق بوصفه الحقيقة التي تمكث ، لا الحقيقة التي تزول . ولكنّ جمرته هي الاخرى خيبت ظنه فلم تكن جمرة بل رمادا لا نواة فيه .

ويتسارع الشعور بالمرارة في اول المقطع الثالث بصورة مدهشة ، حيث يتكرر حرف الميم تكراراً ملحوظاً :

والميم صوت شفوي تنطبق فيه الشفتان انطباقاً تاماً فيندفع الهواء بسبب انطباقهما الى التجويف الأنفي محدث الغنّة او الأنفية . وهذا مايولدّ فينا الاحساس بالاغلاق والاختناق . وما ان يتحوّل الشاعر الى البيت الذي يليه حتى نحسّ معه بتكرار الراء :

بيدي مردتُ قشورَها المتفطرات .

ويتولدّ عن تكرار الراء إحساس بالنقر والتردد لأنها صوت يتكرر فيه نقر اللسان على الطبق . والغريب ان تكرار الميم ثمّ الراء ، لايقتصر تأثيره على تفجير الحسّ المبهم بالمرارة ، بل انه يكتبها ، فلو جمعنا الميم والراء لكانت كلمة (مر) ، ونحن نلتقي بهذين الحرفين في وسط كلمة (جمرة) وفي مقلوب بداية (رماد) ، وفي اول (مردت) . بل اننا لوعدنا الى المرجع الذي تحيلنا عليه قصيدة (البرعم والرعد) ـ وهو سورة (الرعد) في القرآن الكريم لاشتراكهما في الاسم ـ لوجدنا ان اول آية في هذه السورة هي الحروف : آ ـ ل ـ م ـ ر .

في القصيدة كلها هناك شيء تلحّ عليه أدوات الشاعر التركيبية والدلالية معاً ، وهو استحضار الغائب ، او الامساك بتلابيب الغائب ـ الماثل . فعلى المستوى التركيبي يستثمر النص علائق الغياب (او العلائق التبادلية paradigmatic) ، كما رأينا في استخدامه المفاصل بدلاً من الفصل والانفصال ، والرعد بدلاً من البرق ، إضافة الى الحذف Ellepsis المستمّر الذي يترك فراغا ينتظر من القارىء ان يملأه . امّا على المستوى الدلالي فانّ الغائب يظلّ غير مسمّى . انه يستعير له صوراً وتشكيلات ، لكنه لايقوله ولا يصرح به لكي يبقى «غائباً» في «الغياب» . لكن هل نستطيع نحن ان نلم حطام رماده ونجمعه ونستحضره ؟

لقد أدّت بنا تجربة الاخفاق في النص الى العثور على الخيط الاول ، فهناك العرفان ، والحضور الخاطف للحقيقة ، ورماد نار المحبة . وكل هذا يؤدي بنا الى نتيجة مفادها انّ الشاعر يتحدث عن تجربة عرفانية أخفقت ، او بعبارة أدق ، عن اخفاق العرفان في الوصول الى الحقيقة ، لأنّ الحقيقة ، وهي هنا الغائب ـ الماثل ، لا يمكن الوصول إليها بطريقة عرفانية تطغى فيها إرادة العارف عليه ، بل بطريقة معرفية ـ عقلية يطغى فيها العارف (الذي يتحول هنا من عرفاني الى معرفي) على إرادته . ونحن نعرف انّ سلوك العارف الى الحقيقة ـ عند المتصوفة ـ يتم عبر طريقين : نزول الحق الى العبد ، وهذا ما يسمّونه «الحلول» ، او صعود العبد الى الحق ، وهذا ما يسمونه «الفناء» .

السالك / الطريق	الفناء	الحلول
الحق العبد	↑	↓

فايّ الطريقين جربه الشاعر فأخفق فيه ؟

قلنا اننا سنقرأ في النص المكتوب والمكبوت ، مايقوله وما يسكت عنه . وكلا القولين يدفعنا الى تصور انّ التجربة المقصودة هنا هي تجربة «فناء» . فعلى مستوى المكتوب نجد في النص دلائل الصعود والترقي (البرعم الذي ازدادت شهيته البرق) ، وهي صورة توحي بتسارع شهوة الصعود ، لأن مكان البرق هو السماء ، ثمّ هناك فعل السقوط المباشر بعد إخفاق التجربة (وهوى) . وقد مرّ بنا ـ على مستوى المكبوت ـ انّ الارادة تمثل حركة صعود الى الاعلى فهي جمرة من نار المحبة ، والنار تلتهب الى الأعلى . فشهوة الصعود موجودة في المقاطعْ الثلاثة جميعاً :

(١) الارادة ═══ المقطع الاول

(٢) ازدياد الشهوة ═══ المقطع الثاني

(٣) جمرة نار المحبة ═══ المقطع الثالث

وهكذا فقد استعار الشاعر جهازاً اصطلاحياً من المتصوفة ، ليقتحم التصور الصوفي للعالم ويهدده من الداخل .

(*) انّ طغيان الارادة لايتبين هنا في ماتقوله الرسالة فقط ، بل في ايقاعها المرتبك ايضاً (الشفرة) ، لأن عبارة (وطغى) زيادة وزنية فرضها الاحساس بالطغيان ، فهي نموذج آخر له .

العراق
الأقلام
العدد رقم 12
1 ديسمبر 1965

الفروسية في الشعر الجاهلي

تاليف نوري حمودي القيسي ـ رسالة جامعية ـ ٣٦٠ صفحة ـ منشورات دار النهضة مطبعة التضامن ـ بغداد ١٩٦٤

بقلم : جلال الخياط

بحث نال به مؤلفه ، السيد نوري حمودي القيسي ، درجة « الماجستير » في الآداب من جامعة القاهرة بتقدير جيد جداً ، يقع في ثلاثة أبواب « الفروسية ، شعر الفروسية ، نماذج من الشعراء الفرسان » ، وفيه مقدمتان : الاولى للدكتور يوسف خليف الذي أشرف على الرسالة ، جاء فيها : « ... البحث في هذا الادب يعد عملا على قدر كبير من المشقة ... » ـ صفحة ٥ ـ ، والصورة الماثلة امامنا عن البيئة الجاهلية : « ... في حاجة شديدة الى جهود الباحثين لتوضيح قسماتها وابراز ملامحها » . ـ صفحة ٥ ـ ، والمقدمة الثانية كتبها المؤلف نفسه ومنها نعلم انه قد كرس كل جهوده للبحث في ميدان الادب الجاهلي ، المجال الخصب الذي تطمح اليه أفكار الباحثين دوما ، ان الشعر العربي عبر عصوره مازال مشدودا الى قاعدة الادب الجاهلي فانه اذا تنكر لها فقد يفقد كثيرا من ملامح اجوائه الاصيلة ولن يساعده ذلك على النماء والازدهار ، والادب الجاهلي ما زال في كثير من مناحيه غامضا فعمل المؤلف اذن مبارك ، واذا علمنا انه سيتبع دراسته هذه باخريات مثيلات ادركنا اننا مدينون له بالشيء الكثير بعد ان قل رواد هذا الميدان .

يضم الباب الاول من هذا البحث اربعة فصول تتناول التعريف بالفروسية وبواعثها وعناصرها وتقاليدها ، ويلم المؤلف بكل ما قيل عن الفروسية مستعينا بالقواميس والمؤلفات والنصوص في كثير من الشرح الوافي ويخرج في ان مفهومها الجاهلي : « ... البطولة في الحرب والبلاء في المعركة والعفة عند توزيع الغنائم واطعام الضيف وحماية الحقيقة والذود عن المرأة وتلبية دعوة المستغيث ... » ـ صفحة ٢٩ ـ ، ثم ينتقل الى صفات الفارس واخلاقه : « شجاع وكريم وعزيز النفس يحترم المرأة ويدافع عنها ويجير المستجير ويعمل على رفع الظلم ، وهو حليم ، سمح الخلق الا اذا ظلم فعندئذ يصبح ثورة عارمة ... » ـ صفحة ٣٩ ـ ، « ... وقد سئل حاتم هل من العرب أجود منك ، فتبسم وقال : كل العرب أجود مني ... » ـ صفحة ١٢٨ ـ ، ونلاحظ ان المؤلف يعرض موضوعه عرضا لطيفا يستسيغه القارىء ، وليس فيه الجفاف الذي تحتمه طبيعة العمل في بعض الرسائل الجامعية المثقلة بالاشارات والمصادر ، ان جميع النصوص

في الـكتاب مشروحة مع تعليقات وافية ولـكن الفقرات المقتبسة من المصادر المختلفة لم توضع بين أقواس وذلك لم يؤثر على وضوح الافكار التي ناقشها المؤلف ، ينتهي هـذا الباب بفصل عن التقاليد التي سـار عليها الفرسان الجاهليون ، ولابد ان تكون هناك علاقة بين هذه التقاليد والفروسية التي زهت في اوربا قبل قرون ، ولعله من الرائع ان يتتبع المؤلف دراسته هـذه بأخرى تظهر مدى تأثر انظمة الفروسية في العالم بتقاليد الفروسية العربية ومثلها العليا وقيمها الخالدة ·

الباب الثاني يضم أولية الشعر الجاهلي والانتحال ، مصادر شعر الفروسية ، وموضوعاتها ، ولقد وددت ان لا يتطرق المؤلف الى أولية الشعر الجاهلي وقضية الانتحال لانه الموضوع يجب ان يحصر في الفروسية وحدها· ان قضية الانتحال مهمة ، ولـكن الـكتاب عن الفروسية ، وحبذا لو ان المؤلف ادرج هذه القضية ضمن مقدمة شاملة للـكتاب تكون مدخلا عاما في الشعر الجاهلي ، على أية حال يناقش المؤلف قضية الانتحال هذه مناقشة وئيدة ليس فيهـا اندفاع ويدعـم كثيرا من آرائه بأدلة يصعب دحضها ، ويعرض لآراء الدكتور طه حسين ويقرر أنها : « طريقة لو اتبعت لانقطعت الصلة بيننا وبين اسلافنا » ـ صفحة ٢١٧ ـ وذلك حق ، ويذكر المؤلف رأي الدكتور طه حسين : « في ان الرواة أنفسهم نظموا الشعر وحملوه على بعض الشعراء حملا ·· » ـ صفحة ٢٢٠ ـ ويرد المؤلف عليه : « ولا يعقل ان انسانا يقضي عمره ، ويهدر نبوغه في نظم شعر بليغ ثم ينسبه الى غيره من الموتى أو الاحياء وكان اولى به ان ينسبه لنفسه ليفخر به ، بل أية فائدة تعود على رجل يجهد مواهبه في الصياغة والنظم ، ثم يتخلى عن ثمرات فكره باختياره » ـ صفحة ٢٢١ ـ ، ان بعض الرواة حقا نظموا قصائد ونسبوها الى غيرهم كخلف الاحمر وذلك لان سوق الرواية وما يدره التأديب من مال اكثر رواجا من نظم الشعر في وقت كثر فيه الشعراء وقل الرواة وفي وقت كان الناس يحترمون من يروي مئتي قصيدة جاهلية اكثر ممن ينظم الفي قصيدة معاصرة ولهذا السبب وجد الانتحال ، وان صح هذا في قصائد قليلة معينة فان تطبيقه على الشعر الجاهلي كله يخالف الحقيقة وقد ادرك ذلك مؤرخو الادب القدامى وأسهب المؤلف في اثباته ·

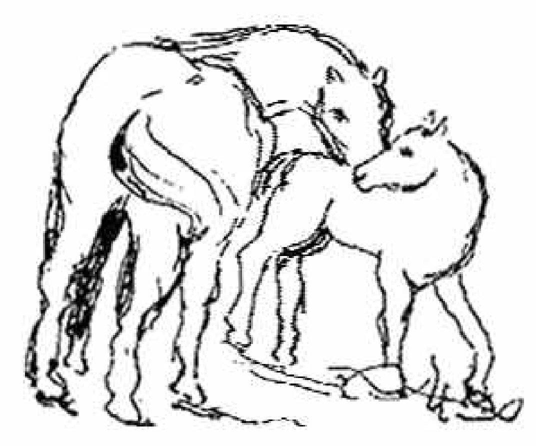
الباب الثالث يضم ثلاثة فصول : « الحب عند عنترة ، والـكرم عند حاتم ، وعروة والاشتراكية » ، وهي فصول ممتعة يعرض الاول لحب عنترة وفروسيته التي أصبحت اسطورة تنتظر من يحيلها الى اثر أدبي عالمي ، والثاني لشمائل الـكرم التي اشتهر بها حاتم ، والـكرم في طليعة الفضائل التي اتصف بهـا العربي على مدى الاجيـال ، وينتهي البحث في المشاركة الوجدانية التي عرف بها عروة وحبه للخير ومساعدة الآخرين ويقرر المؤلف ان « ·· سلوكه في هذا المجال كان طبيعيا مستندا على الشمائل الخيرة التي عاشها الانسان العربي ··· » ـ صفحة ٣٠٧ ـ ، وفي خاتمة الرسالة يقول

المؤلف : ان الخطة التي وضعها لكتابه هي ان يصنع من الفروسية « تيارا شعريا ساد الفترة الجاهلية وعاش أيامها وعاصر حوادثها ·· » ـ صفحة ٣١٩ ـ ، وعندي ان المؤلف ، السيد نوري حمودي القيسي ، قد وفق في ذلك بعد ان بذل جهودا مضنية لابد لمتتبعي تاريخ الادب العربي والحريصين عليه ان يقدروها حق قدرها لاسيما ان المؤلف ماض في هذا الطريق الوعر ليكشف لنا عن كثير من أسرار الحياة الجاهلية ·

ان الشعر الجاهلي لابد ان يكون والنماذج الخالدة التي اتحفنا بها العصر العباسي نقطة الانطلاق في جعل الشعر العربي ينتشر باجوائه الخاصة الاصلية على نطاق عالمي ، وعلى هذا فان أية دراسة موفقة حول الشعر الجاهلي لن تكون عملية تنقيب عن الآثار وحسب وانما هي خطوات حية في سبيل ابداع جديد ·

ان هذا الكتاب سيعتبر مصدرا مهما لدراسة الشعر الجاهلي والبيئة الجاهلية · ولا يسعني بعد هذا التعريف الموجز السريع الا ان اهنيء المؤلف واتمنى له كل التوفيق ·



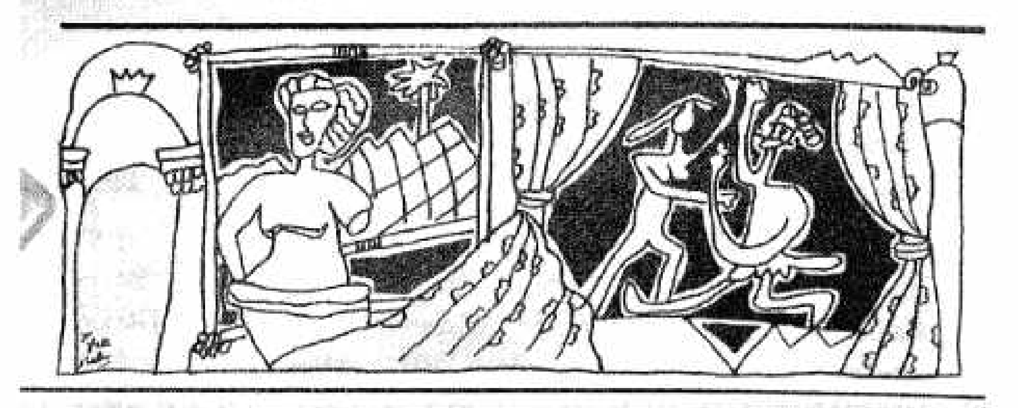


الفن للفن

بقلم : د. أمين العيوطى

فى عددها الصادر فى ٢٠ نوفمبر ١٩٩٣ طالعتنا مجلة الاذاعة والتليفزيون بعرض للبحث الذى نالت عنه د. نادية بدر الدين أبو غازى درجة الدكتوراه فى العلوم السياسية بعنوان «الدولة والثقافة فى مصر : دراسة للسياسة الثقافية وانعكاساتها على البيئة الفكرية (١٩٧٠ - ١٩٨١)». وقد توصلت الباحثة إلى أن الرئيس الراحل أنور السادات قد تبنى مفهوماً للفن يقوم على الترف والامتاع والابهار كما تبنى مشروعات فنية تتسم بالبذخ والضخامة اقتداء بالانتاج الفنى فى الولايات المتحدة والدول الغربية بغض النظر عن النفقات المادية والعائد الثقافى . وقد جاء هذا التبنى مرة تحت اسم «الفن الجذاب» أو الفن الذى يهدف إلى تحقيق المتعة والجمال ، ومرة تحت مسمى «الفن للفن» الذى يقطع علاقته بالواقع الاجتماعى والاخلاقى . وفى نفس الوقت تبنى هذا الاتجاه وجهة نظر تقول أن الفن «لا يكون فناً إلا إذا أمتع الناس . والفن يجب أن يفيد ولكن من خلال المتعة» .

وفى هذا يبدو لى أن هناك تناقضاً واضحاً بين دعوة إلى فن يمتع من خلال الحواس إمتاعاً جمالياً محضاً وبين فن ممتع أيضاً من خلال الحواس ولكنه ممتع أيضا من خلال تغلغله فى الإدراك وتعميقه للوعى الإنسانى ، ولست أضيف هنا جديداً حين أشير إلى ماقاله أرسطو عن أن الهدف من الفن هو «المتعة والفائدة» لم يكن يشير بهذا إلى «الفن من أجل الفن» الذى جاء بعده بخمسة وعشرين قرناً تقريباً وإنما إلى «الفن من أجل الحياة» ، وهو ما اعتبره مستشار الرئيس د. رشاد رشدى آنذاك قاتلا للفن وبهذا نصل إلى أن تبنى نظرية الفن للفن يستبعد بالتالى نظرية الفن من أجل الحياة . لذا يبدو لى أن تبدأ القصة من أولها حتى نربط نشأة نظرية الفن للفن فى نشأتها ووضعها فى سياقها الإجتماعى السائد فى زمنها قبل أن نحاول تناولها فى زمننا والربط بين الثقافة والفن فى آخر الأمر . وهذا كله محاولة لتلمس الفرق بين فهم حضارى وفهم آخر .



بداية ، كان ظهور الطبقة الوسطى فى إنجلترا وفرنسا فى نهاية القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر بداية لعلاقة جديدة بين الفنان والقارئ ، تعنى بداية وصاية جديدة على الفنان تعتمد على النشر الذى يموله مشتركون يدفعون اشتراكاتهم إلى مكتبات تقوم بمداولة الكتب بينهم . وبالتالى خضع الكاتب والكتاب لمعايير تذوق جديدة ، على تلك المكتبات أن ترضيه ، فتحظر أى كتاب يتناول مسائل مثل الجنس والدين بشكل يخدش حياء «الفتى الصغير» وبذلك أصبح على الفن أن يحتفى بمثل الطبقة الوسطى فى الفضيلة والثراء ، وعلى الفنانين أن يقبلوا هذه القيم دون الخروج عليها ، وأصبح الفنان خاضعاً لنزوات جمهور القراء الجدد ، وصار عمله سلعة تباع وتشترى . وهو ما يعنى فى التحليل الأخير أن القارئ العادى فرض سيطرته على المثقفين ، مما أدى إلى تدهور المعايير الفنية وتدهور الذوق حتى فى الأعمال الفنية .

استقلالية الفنان

وقد أدى هذا حتى قبل ظهور حركة الفن من أجل الفن إلى تذمر الفنان حتى قال الشاعر الرومانسى كيتس «ليس لدى أضأل قدر من التواضع تجاه جمهور القراء» كما احتج شيللى قائلاً : «لا تقبل أى مشورة من بسطاء العقول» . جاءت مثل هذه الاحتجاجات تأكيداً على استقلالية الفنان عن جمهور القراء . وفى ضوء هذا التمرد على قيم الطبقة الوسطى وذوقها يمكننا أن نفهم حركة الفن للفن على أنها صيحة احتجاج أخرى أكثر تمرداً .

فعلى الرغم من أن الطبقة الوسطى أنجزت تطورات مادية هائلة فى مجالات الصناعة والتجارة والاقتصاد ، فإنه تبقى هناك حقيقة أن نظرتهم إلى الحياة كانت نظرة محدودة ضيقة الأفق ، وموقفهم الأخلاقى موقفاً منافقاً ومتناقضاً إذ يعبدون الله ويعبدون شيطان المال فى آن واحد . يلبسون مسوح الورع والتقى فى

أيام الأحد ويجمعون المال فى باقى أيام الأسبوع ، وعلى الرغم من هذا الورع الزائف الذى يرتدون قناعه فى إنجلترا ، يهرعون إلى فرنسا لقضاء أجازاتهم بحثاً عن المتع الحسية ، ويعودون منها بأمراض سرية خطيرة ليس أقلها مرض الزهرى . وعلاوة على هذا ، فإنهم رغم ثرائهم ينقصهم الذوق وهو ما يبدو فى تكديسهم لقطع الأثاث الثقيلة فى بيوتهم ليعطوا انطباعاً بالثراء ، وفى اللوحات القبيحة التى يعلقونها على جدرانها . ويبدو قصور فكرهم أيضاً فى مطالبتهم أن يكون الفن تعليمياً أو نافعاً ، فبما أنهم يعتبرون أن كل شئ يجب أن تكون له وظيفة ، فوظيفة الفن تمجيد مثلهم العليا المادية والأخلاقية، أو الثروة والفضيلة (الزائفة طبعاً !) . كانوا غير قادرين على تذوق الفن من الناحية الجمالية كشئ نافع فى حد ذاته ، بل أنهم اعتبروا الجمال شيئاً غير نافع أن لم يكن سيىء السمعة . وفوق هذا كله فانهم يعرفون القراءة والكتابة ولكنهم لا يقدرون على متابعة مايقرأون أو فهمه .

وبالتالى أدرك الفنانون أن عليهم أن يعبروا عن مشاعر سوقية خشنة لإرضاء قرائهم الذين يدفعون لهم ، وأن يحتفوا بالقبح الجمالى والأخلاقى الذى يحيط بهم. وهكذا بدأت هجرة الفنانين من إنجلترا . كان بيرون وشيللى أول من اختار النفى الاختيارى . وتبعهم الشاعر الجرنون سوينبيرن والناقد وولتر بيتر وأوسكار وايلد . ولحق بهم من إنجلترا د.هـ . لورانس ومن ايرلندا جيمز جويس وييتس وغيرهم كثير .

فى منفاهم الاختيارى اتصل منفيو القرن التاسع عشر بحركة الفن من أجل الفن التى بدأت أول الأمر فى فرنسا فى الثلث الأول من القرن تقريباً . كانت النظرية تؤكد على انفصال الفنان عن مجتمع الطبقة الوسطى وتعلن استقلالية الفن والفنان وترفض الغاية التعليمية من الفن واخضاعه لمعايير أحكام اجتماعية وأخلاقية . فقد آمن أتباع هذه الحركة أن المعيار الوحيد للحكم على العمل الفنى هو جماله فقط . ونستطيع بكل أمان أن نعزو هذا الموقف من الجمال إلى موقفهم من الفساد والقبح اللذين سادا مجتمعهم فى ذلك الوقت فى ظل سيادة الطبقة الوسطى.

الفن الجميل

ازدهرت حركة الفن من أجل الفن فى إنجلترا فى منتصف ستينيات القرن التاسع عشر وحتى التسعينيات معتمدة على إرث من أعمال ثيوفيل جوتييه ، زعيم الحركة فى فرنسا ، وتشارل بودلير

وجوستاف فلوبير . كان جوتييه أول من عبر عن هذه الحركة فى مقدمة روايته سيئة السمعة «مدموازيل دى موبان» (١٨٣٥) ، وعلى لسان بطلها دالبير ، فقد هاجم فكرة أن للأدب رسالة أخلاقية وأعلن أن الفن جميل طالما لا يرتبط بأى شئ مفيد ، بل إن أى شئ نافع لابد أنه سيئ». ودعا فى مقدمته إلى أن يجمع الفن المكتوب بين جمال الخط والكتلة مثلما فى النحت وجمال اللون مثلما فى اللوحات الزيتية وجمال الايقاع مثلما فى الموسيقى، أى إلى وحدة الفنون أو دعا ، بعبارة أخرى ، إلى أن يخاطب الفن الحواس وأن يوصل إلى القارئ احساساً جمالياً ، وهو المعنى الأصلى للجماليات فى الاغريقية القديمة ، وهو إدراك الجمال من خلال الحواس .

وفى حين هاجم جوتييه الحركة الرومانسية لأنها تفتقر إلى الشكل ، هاجم بودلير تقليد الحب الرومانسى ، وأكد على أن هناك نوعين من الحب : الحب العذرى ، والحب الشهوانى . وقد كانت علاقته هو نفسه مع إمرأة سوداء يمتلئ جسمها بالبثور موضوع ديوانه «أزهار الشر» . ففى رأيه أن جمال العمل الفنى لا يأتى من جمال الموضوع الذى يتناوله الكاتب ، بل يأتى من تأمله لموضوعه مهما كان قبحه . وكان يعنى بهذا أن الخلق الفنى نشاط روحى وأن الإلهام يأتى من الاتصال بالحقيقة المطلقة ، سواء كانت خيرا أم شرا . وقد قاده هذا التصور إلى الرمزية أو رؤية رمز الحقيقة المطلقة الروحية فى الأشياء الدنيوية بحيث أعتبر فيما بعد أبا الرمزية .

وفى إنجلترا كان سوينبيرن أول من أنكر دور الفن الأخلاقى وهاجم الاعتقاد السائد فى وظيفة الفن التعليمية ولذلك رفض التطهرية الإنجليزية لادعائها بأن الفن يجب أن يكون تعليمياً . ففى رأيه أن الفن لا يحمل رسالة اجتماعية أو أخلاقية، بل أن وظيفة الفنان أن يكتب فناً جيداً لا أن يتناول عيوب المجتمع أو أن يعيد تشكيل العصر . وقد عبر عن آرائه فى الفن فى دفاعه عن ديوانه «أشعار ومواويل» (١٨٦٦) ضد هجمات النقاد عليه الذين رأوا فى الديوان تعبيراً عن شهوة محمومة وهجوماً على الفضيلة وتمجيداً للرذيلة . بل أن أحد النقاد ذهب إلى حد القول بأن سوينبيرن قد فاق بودلير فى تصويره لأنماط شاذة من الشهوة ودعاه بالمتأنق فى بيوت الدعارة الذى لا يحسن الا تذوق الروائح الكريهة . (وهو نفس النقد اللاذع الذى وجه إلى

ابسن فيما بعد عندما عرضت مسرحياته في الثمانينيات !) وقد رد سوينبيرن على ذلك بمقال قال فيه أن أشعار بودلير أخلاقية لأنها جميلة وأن الاصغاء إلى مثل هذا النقد لا يؤدى إلا إلى انتاج كتب تصلح للفتيات فى الأديرة . وأنهى مقاله بقوله : «ليقرأ من يريد أن يقرأ ، وليمتنع عن القراءة من يريد . فليس هناك من يريد أن يدفع بطعام الرجال فى حلوق الأطفال والرضع» .

الشكل يخلق الجمال

فى ذلك المقال أكد سوينبيرن على المبادئ الأساسية لحركة الفن من أجل الفن ، وهى أن الفن لا هو أخلاقى أو لا أخلاقى بل أنه ليست له صفة أخلاقية ، وأن الفنان حر فى أن يختار أى موضوع يشاء تناوله بغض النظر عن التعصب الأخلاقى الضيق الذى تتميز به الطبقة الوسطى . كما أكد أن الفن لا يفترض فيه أن يؤدى إلى ما هو جيد بل أن يكون جيداً فى حد ذاته . وربما يبدو من هذا أنه يفترض أن الشكل هو الذى يخلق الجمال. لكن هذا لا يعنى بالنسبة له أن أى موضوع يمكنه أن يخلق فناً جيداً . فثراء الموضوع يكتسب ثراء جمالياً من خلال قوة التعبير وجماله .

بعد سوينبيرن بعشرين عاماً جاء أوسكار وايلد . وفى تلك الأثناء كان الصراع بين اتباع الفن للفن والطبقة الوسطى قد أصبح أكثر ثراء لأنه أصبح أكثر حدة . وربما أعطى ثراء تلك الطبقة وزناً وقوة لمعارضتها لحركة فنية لاتدعم مثلهم في الثراء والأخلاقيات (الزائفة) . لكن الحركة اكتسبت دفعة جديدة على يد وايلد .

ومن الجدير بالذكر أنه بدأ حياته العملية محرراً لمجلة «عالم المرأة» حيث كان يكتب مقالات عن الديكور الداخلى للبيوت ، الأزياء ، السجاد ، أعمال الإبرة وتجليد الكتب ، محاولاً فى كل هذا أن يرتفع بمستوى ذوق قرائه وقارئاته ، إذ هو مشغول قبل كل شئ بالجمال حتى قيل عنه إن الفن اكتسب بسببه شعبية اجتماعية . بل يذهب النقاد إلى حد القول أن بفضله راح الناس يلقون بأثاث بيوتهم القبيح ويسارعون إلى محلات الأثاث القديمة ليشتروا أثاثاً من طراز الملكة آن . وفى البيوت أصبحت زهرة عباد الشمس تحتل مكاناً بارزاً . بل أن الشبان والشابات راحوا يرتدون ثياباً حديثة . وقد كان وايلد نفسه مثالاً للأناقة بحيث ضرب المثل للشباب حتى أننا يمكننا القول إن الفن يضرب للناس المثل حتى يحذوا

حذوه. هكذا كان جنون الجماليات التى نشرها وايلد فى عصره .

وشأن كل الجماليين وضع وايلد الفن فوق الحياة . ففى رأيه أن الفن يعانق كل الحياة ويبرزها فى شكل أكثر جمالاً وكمالا مما هى عليه ، ولهذا فإن الحياة يجب أن تعاش من أجل الفن . لكنه اختلف عنهم فى أنه يرى أن الفن يجب أن يغزو الحياة وأن يمتد أثره ليشمل الأثاث والمبانى وتخطيط المدن ليكون الجمال المعيار الوحيد فى الحياة . وفى كل هذا كان وايلد يحتج على قبح الحضارة الصناعية وقبح أخلاقيات وأذواق الطبقة الوسطى .

وربما تكون حركة الفن من أجل الفن حركة احتجاج لم تسهم فى تعميق ادراك الناس بمشكلات مجتمعهم بقدر ما أسهمت فى تعميق أحاسيسهم وأذواقهم . ولكن علينا أن نتذكر أن الطبقة السائدة آنذاك لم تكن تسمح لهم بهذا ولا حتى باتخاذ الجمال معياراً للحياة . لكنها أسهمت بكل تأكيد فى إثراء الفن من أجل الحياة . فهذا جوستاف فلوبير الذى تعلم من الحركة البحث عن الكمال الفنى وأرسى قواعد الواقعية الخيالية فى نقده للمجتمع الفرنسى . فقد تعلم منها أنه لا يوجد موضوع قبيح وموضوع جميل ، فالحياة بأسرها كتاب مفتوح أمام بصيرة الفنان يختار منه ما يشاء . فالجمال يكمن فى عينى الرائى أو فيما يضيفه الفنان من ذاته على موضوعه ، وفى بحثه عن أفضل الوسائل للتعبير عن رؤياه . بل أنه وهو يكتب رائعته الشهيرة «مدام بوفارى» ظل شهراً كاملاً يكتب ويمزق ويعيد كتابة صفحة واحدة . كان مثل اتباع الحركة مشغولاً بجمال التعبير ، لكنه يكتب ليصدم حساسية قراء الطبقة الوسطى حتى عرضته هذه الرواية بالتحديد للمحاكمة لما كشفه فيها من أخلاقيات هذه الطبقة ومثلها المادية والأخلاقية الزائفة . والأمثلة على مثل هذا التأثير كثيرة حتى فى إنجلترا .

استطاعت الحركة أيضاً أن تؤثر تأثيراً إيجابياً فيما تلاها من حركات فنية مثل التصويرية والرمزية والتأثيرية والتعبيرية وغيرها . فلم يكن أثرها فى نهاية الأمر تأثيراً سلبياً كاملاً كما يحلو للبعض أن يتصور . فهى فى نهاية الأمر حركة لها رؤيتها وفلسفتها وموقفها من قبح الطبقة الوسطى المادى والأخلاقى .

ومن المؤكد أن شيئاً من هذا لم يكن فى وعى الداعين إلى أن تكون الجماليات استمتاعاً بمباهج الحياة والترف والابهار

في مجتمع فقير يشهد في تلك الآونة بداية صعود طبقة استغلالية جديدة . لكن من المؤكد أن الهدف الأول والأخير كان نشر نوع من الفنون الترفيهية التى لا تنشر الوعى بقدر ما تطمسه . ويؤكد هذا حرص الأجهزة الثقافية والفنية على منع الأعمال الفنية التى تتناول الفساد السياسى والاجتماعى ، كما وصلت إلى هذا د. نادية أبو غازى فى بحثها ، مما يشير صراحة إلى التستر على كل فساد أخلاقيات الطبقة الصاعدة آنذاك . وبعبارة أخرى ، فإن حركة الفن للفن هناك حركة احتجاج ، فى حين كانت هنا دعوة للستر!

بل ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا أن هذا الاتجاه الترفيهى لم يكن ليؤدى إلا إلى هذا الفن الهابط المسموع والمرأى الذى نعانى منه اليوم . يؤكد هذا ما نشرته مجلة «روز اليوسف» فى عددها الصادر فى ١٥ نوفمبر ١٩٩٣ من أن ظاهرة مســـارح الهواة جاءت كرد فعل للضغط على فرق المسرح الرسمية التى كانت تقدم فناً جيداً ، وإن كانت حتى هذه الأخيرة قد اكتسبت ملامح المسرح الذى نشاهده اليوم والذى يقدم لنا على أنه كوميديا ويرضى أذواقاً سوقية فقط . ورحم الله توفيق الحكيم حين قال : إننا ليس لدينا ممثلون كوميديون بل مهرجون .

وليس من الغريب بعد هذا كله أن تعزل الثقافة عن الفن . فالثقافة كل لا يتجزأ يقصد بها تهذيب العقل والوجدان والسلوك . فليست الثقافة ثقافة ماركسية فقط ، كما أشير إليها فى العهد السابق ، ولا هى ثقافة دينية فقط كما فهم العهد السابق أيضاً . فالثقافة ، كما أشار إليها ماثيو آرنولد فى كتابه المهم «الثقافة والفوضى» هى الوصول إلى الكمال الإنسانى من خلال الاتصال بكل أصوات التجربة الإنسانية من فن وأدب وعلم وشعر وفلسفة وتاريخ . أو كما قال مونتسيكيو، «إن الحافز الأول الذى يجب أن يدفعنا إلى الدرس هو الرغبة فى الاستزادة من تميز طبيعتنا ، وأن نجعل من الكائن الذكى كائناً أكثر ذكاء.» ويتفق ت . س . اليوت مع آرنولد ومع علماء الاجتماع حين يضع كل الفنون (الجيدة طبعاً !) ضمن أشياء أخرى تضيف إلى وعى الإنسان وعياً جديداً يؤدى إلى تطور الفرد والطبقة والمجتمع وتحدد أسلوب حياته حين تصبح معرفة وسلوكاً ، أو «أسلوب حياة متكامل» أما فهم الثقافة فهماً جزئياً على أنه الفن ، والفن فى أسوأ صوره ، فهو لا يعنى إلا التدنى بالعقل وتفتيته وإفراغه من محتواه، أو بمعنى آخر تدمير الكيان الإنسانى كله .

حَتمٌ عليه أن يقتبس من هذه ومن تلك اقتباسة تزين خطابه أو كتابه ، وترفع من قدره إلى أقدار العلماء والفقهاء .

حتى علماء الطبيعيات والمحترمون كان عليهم أن يصطنعوا ما يصطنعون من كلمات ، من الإغريقية أو اللاتينية حتى لا يتهمهم بالجهل دامغ ، ولا يرميهم أحدٌ بأنهم لم يحظوا من التعليم الأرستقراطيّ ، تعليم المدارس الراقية والجامعة ، بالحظ الوافر .

وتغير كل هذا بتغير الأوضاع السياسية ، وانتشار الديمقراطية ، وبتقلص اللاتينية والإغريقية ومالت اللغة الانجليزية من بعد ذلك إلى القصير من الألفاظ ، والبسيط من التعابير . ومن أجل هذا صارت أشيع اللغات .

والفرق شاسع بين التبسط والتبذل ، وبين التقصير والبتر ، وبين التقليم الذى يمس ويمطل الحياة ، والقطع الذى يقطع حبل الحياة . وهو هكذا فى اللغة أيضاً . فعلى جنوح الزمن إلى البساطة فى تفهيم ، قام المزاج الانجليزى الحر فى السياسة وفى الوطنية ، قام يزن الأمور فى أمر اللغة حتى لا يخل وقارها فيتدانى ما فيه .

ونحن هنا فى الشرق نحب أن نكسب اللغة العربية من البساطة ما كسبه الانجليز للغتهم الانجليزية . لقد تمسكنا بالكلمات العربية الحلوة ، والأساليب العربية الجميلة ، نحب أن نترك منها كل لفظ يغرق فى ثقله ، لا يؤدى فى مجتمعه ، لا يتفق مع ألسنة عرب القرن العشرين . [illegible] أو لا الكلمات فى [illegible] أو فى أدب ، أو فى [illegible] [illegible] [illegible] إلا [illegible] فى [illegible] أحياء ، فنتجافى من كلمات لا تجوز الحلوق إلا بكوب من ماء .

أحمد زكى

الفن للفن

أحسب أن الهجوم على الآخذين بفكرة « الفن للفن » لم يكن من التنظيم والتسديد بحيث يدك هذه الفكرة دكاً من الأساس ، وإن هذا فى لغة المهاجمين أنهم بلغوا قمة الظفر ، وأنهم ركزوا الراية فوق القمة ، وانتهى كل شيء .

هاتوا لنا حجة هؤلاء الزاهين بالظفر ، أريد حجتهم على أن يقولوا : إن الفن من الحياة ، وإلى الحياة ؟ .

نعم : الفن من الحياة وإلى الحياة ، لا تجادل فى ذلك البتة ؛ ولكن هل يقول أهل « الفن للفن » غير هذا ؟ لا . بل يقولون إن الحياة نفسها بحاجة إلى هذا الذى ندعوه « الفن لذات الفن » . بل هم يقولون أكثر من ذلك حين يعترفون بأن العمل الذى الذى لم ينبثق من الحياة ولا تنبثق منه الحياة ، إنما هو عندهم شيء آخر يصح أن يسمى كل شيء ، ولا يصح أن يسمى فناً .

النفس الإنسانية بحاجة إلى صوت يعصف بالعوامل الخفية من شعابها ليثير فيها كوامن حية ، مكبوتة مقهورة . والنفس الإنسانية بحاجة إلى النشوق نشوة علوية عاصفة ، حرمها العقل منذ أجيال لذاذتها السحرية . والفن الجميل المطلق هو باعث هذه النشوة الخالدة . فلا تحرموا النفس الإنسانية المكبوتة صوت هذا الرائد الجميل ، ولا تحرموا النفس الإنسانية الظامئة لذتها الكبرى ، ونشوتها الخالدة . واحفظوا لنا هذه الرغبة المحبوسة على الأقل أيها العقلاء القساة !

(بغداد) حسين مروة

ظهرت :

الطبعة الثانية من كتاب

علم النفس فى الحياة

تأليف ماندر وترجمة محمد فتحى خليل

ويطلب من لجنة التأليف والترجمة والنشر بعابدين

وثمنه ١٠ قروش عدا أجرة البريد ومن المكاتب الشهيرة

السعودية
العرب
العدد رقم 11-12-1
1 ديسمبر 1989

القبيلة وطبقاتها في الشعر الجاهلي

لقد كانت القبيلة في العصر الجاهلي قِوَامَ المجتمع ، فهو يتألف من قبائل عدة منتشرة في أرجاء الجزيرة العربية . وقد دفع مناخها الحارُّ وقسوةُ طبيعتها كثيراً من القبائل إلى التنقل وعدم الاستقرار ، طلباً لماء يروي ماشيتها ومرعى يطعم سوامها . بيد أن القبائل لم تكن كلها في حركة دائبة وتَنَقُّلٍ مستمر ، فثمة قبائل قد استقرت واستوطنت وشكلت حواضر عدة ، أهمها : مكة والطائف ويثرب .

وقد سعت هذه القبائل إلى إحلال الأمن بين ربوعها ؛ لأنها جعلت مصدر رزقها بعيداً عن قود الكتائب وجرّ الغارات وشنّها على القبائل الأخرى ، فاعتمدت على التجارة ، وعلى الزراعة في بعض الأحيان ، ولكنها ظلت مع ذلك تسير على النظام القبلي في حياتها ، وتتحكم فيها العلاقات الاجتماعية والأعراف السائدة في جزيرة العرب ، وكلها تتركز على طبيعة تكوين القبيلة وآصرة الدم التي تربط بين أفرادها ، والتي تشكل النسب الذي هو دعامة الحياة القبلية .

تكوين القبيلة :

قبل البحث في الأشعار التي ألمت بتكوين القبيلة وأقسامها ونظرة الإنسان العربي إليها لابد لنا من الاطلاع على بعض ماورد في هذا المجال لدى أهل الأخبار وعلماء الأنساب ، ذلك أن القبيلة تتكون من أسر عدة ترتبط فيما بينها برابطة نسب ترجعها إلى جد واحد . والعرب ليسوا بِدْعاً بين الأمم القديمة في هذا النظام ، إذ إن الشعوب السامية جميعاً تشارك العرب في هذه النظرة إلى النسب ، لِأَنَّ نظامها الاجتماعي قائم على القبيلة ، والقبيلة عندها كلها جماعة من بيوت ، ترى أنها من أصل واحد هو الجد الأعلى الذي تتسمَّى به القبيلة[1] .

ويتقادم العهد بالقبيلة ، فتكبر على مر الزمان ، ويزداد أفرادها عدداً ، فتتشعب فروعها ، وتمتد غصونها ، وتتسع مساحة أراضيها ، وقد تبتعد جماعات منها عن القبيلة الأم ؛ وهذا ما أوجد مصطلحات للقبيلة ، تدل على مدى اتصالها بنسبها قرباً أو بعداً من الأصل الأول .

إن الأنساب في رأي العلماء تنقسم إلى طبقات ، وهذه الطبقات تتدرج في النسب من الأعلى إلى الأدنى . وأكثر الأقوال تجمع على أنها ستّ طبقات ، فقد ورد عن الزبير بن بكار أنها مرتبة على النحو الآتي : (شَعْب ، وقبيلة ، وعِمارة ، وبطن ، وفَخِذ ، وفصيلة ، فَمُضَرُ شَعْبٌ ، وربيعة شعب ، ومَذْحِجُ شعب ، وحِمْيَرُ شعب وأشباههم . وإنما سُمِّيَتِ الشعوبُ لأن القبائل تشعبت منها ، وسمّيت القبائل لأن العمائر تقابلت عليها ؛ أسد قبيلة ، ودودان بن أسد عِمارة ، والشعب يجمع القبائل ، والقبيلة تجمع العمائر ، والعِمارة تجمع البطون ، والبطون تجمع الأفخاذ ، والأفْخاذ تجمع الفصائل ، كِنانة قبيلة ، وقريش عِمارة ، وقُصَيٌّ بطن ، وهاشم فَخِذ ، والعباس فصيلة)[٢]. وقد رتب الثعالبي الطبقات ترتيباً مماثلاً[٣]، وكذلك فعل الزمخشري[٤].

وهذا التقسيم مأخوذ من خَلْق الإنسان ؛ بدأ من أعلى الجسم حتى أدناه ، فالشعب أعظم الطبقات مشتق من شعب الرأس ، ثم القبيلة من قِبْلته ، وهي ما يُستقبل منه ، ثم العِمارة ، وهي الصدر ، ثم البطن ، ثم الفَخِذ ، ثم الفصيلة ، وهي الساق . ونقل ابن رشيق عن بعض العلماء : (أن الحيّ أعظم من الجميع ، لاشتمال هذا الاسم على جملة الانسان)[٥]، غير أن العلماء لا يعدون الحيّ في الطبقات في أكثر أقوالهم .

ويبدو أن ثمة طبقات أخرى وردت عن الذين بحثوا في الأنساب ، إذْ رُوي عن ابن الكلبي طبقة سابعة جعلها بين الفَخذ والفصيلة ، وهي العشيرة[٦]. وحينما تحدث النويري عن أنساب العرب بنى تقسيمه للطبقات على عشر فأصبحت لديه على النحو الآتي : الجِذْم ، وهي أعلى طبقة ، أو هي الأصل كقحطانِ وعدنان ، ثم الجماهير ، وهي جمع جمهور ، ثم الشعب والقبيلة ، والعِمارة ، والبطن ، والفَخِذ ، والعشيرة ، والفصيلة ، والرّهط ، وهي الرجل وأسرته[٧]. فالطبقات التي أضيفت عنده هي الـجِذْم والجماهير والرّهط .

الشعر وطبقات القبيلة :

إذا أردنا أن ندقق في المصطلحات السابقة ، استناداً إلى ورودها في الشعر الجاهلي ، فإننا لا نجدها بمدلولاتها كما وردت عن العلماء الذين ذكرناهم، وإنما نجد دلالة بعضها يرادف دلالة بعضها الآخر ، فضلاً عن أن بعض الطبقات لا تكاد تذكر في الشعر ، كالجماهير والفخذ والفصيلة .

كذالك فإن الشعب ذُكرت في القرآن الكريم على أنها أعم وأشمل من القبيلة ، على نحو قوله تعالى : ﴿ يا أيُّها الناسُ إنَّا خلقناكم من ذكرٍ وأنثى ، وجعلناكم شعوباً وقبائلَ لتعارفوا . . . ﴾[٨] . في حين أن الشعر الجاهلي استعمل القبيلة بدلاً من الشعب ، من دون أن يميز بدقَّةٍ بينهما في كثير من الأحيان ، كما لم يميز أيضاً بين الحي والقبيلة والعِمارة في غير موضع منه ، فاستعملت هذه الألفاظ للدلالة على مجموعات من العرب تنتمي إلى جدّ واحد ، وتتسمى باسمه ، ونجد برهان ذلك في قول الأخنس بن شهاب التغلبي[٩] :

لكُـلِّ أُنَـاسٍ من مَعَـدٍّ عِـمارَةٌ عَـرُوضٌ إليها يَلْجَؤُوْنَ وجَـانِبُ
لُكَيْزٍ لها البَحْرَانِ والسَّيْفُ كلُّه وَإِنْ يأتِهَا بأْسٌ مِنَ الهِنْدِ كَارِبُ
وغَسَّانُ حَيٌّ عِزُّهُمْ فِي سَـواهُمُ يُجَـالِـدُ عنهم مِقْنَبٌ وكَتَـائِبُ
وبَهْـراءُ حيٌّ قَدْ عَلِمْنَـا مَكَانَهُمْ لهم شَرَكٌ حَوْلَ الرُّصافةِ لَاحِبُ

وقد شرح الأنبارِيُّ العِمارَةَ ، في البيت الأول بأنها الحي العظيم الذي يقوم بنفسه وهذا المعنى غير مطابق لما ورد في تقسيم الطبقات لدى العلماء الذين يجعلون العِمارة أدنى طبقة من القبيلة . ثم ننتقل إلى (غُسَّان) فنجد أن الشاعر قد وافق العلماء حين عدّهم حَيًّا ، لكننا لا نلبث أن نراه قد أطلق على (بَهْراء) ، وهي قبيلة من قبائل حِمْيَرَ ، اسْمَ حَيٍّ أيضاً ، فلندرك عندئذ أن معاني القبيلة والعمارة والحي مترادفة في ذهن الشاعر ، أو أنه يستخدم الواحدة منها في معنى الأخرى .

وعلى هذا الغِرَارِ يبدُو أنَّ مصطلح العشيرة قد عُبِّر به عن معنى أشمل مما حدده

له مصنفو الطبقات ، نلمح هذا في قول هُبَيْرَةَ بْنِ أَبِي وَهْبٍ المخزومي ، مخاطباً امرأته التي كانت قد أسلمت وفارقته على شركه[١٠]:

وَعــاذِلــةٍ هبَّتْ بِليــلٍ تلومُنِي ... وتَعْـذِلُني بالليـلِ ضَلَّ ضَـلاَلُها
وتــزعمُ أنِّي إنْ أطعْتُ عَشِيرتِي ... سأُرْدَى وهَلْ يُرْدِيْنِ إلاَّ زِيَالُها
فــإني لَحــامٍ مِنْ وَراءِ عشـيرتِي ... إذا كان من تحت العوالِي مَجَالُها

فمن الواضح أن الشاعر في أبياته لا يشير إلى عشيرته الأدنين بني مخزوم وحدهم ، وإنما يشير إلى قريش كلها ؛ لأن معظمهم كان لايزال على كفره بمكة ، ولم يكن بنو مخزوم هم الذين يواجهون الدعوة الإسلامية فقط ، وإنما كانت قبيلة قريش في أغلبها تحارب محمداً عليه الصلاة والسلام وأتباعه .

وزُهير بن أبي سُلْمَى لا يدع لنا مجالاً للشك في أنه يقصد بالعشيرة عَبْساً وذُبْيان ، وهما قبيلتان كبيرتان تتفرعان من أصل واحد هو غطفان[١١]:

سعى ساعِيَا غَيْظِ بنِ مُرَّةَ بعدما ... تَبَـزَّلَ مابين العَشِيْـرةِ بِـالـدَّمِ

وينطبق الأمْر في عدم تحديد المصطلحات على الرّهط أيضاً ؛ ذلك أن معنى الرهط هو الرجل وأسرته ، كما شرح في تقسيم الطبقات ، ومن العسير أن نجد هذا المدلول واضحاً دائماً في الشعر الجاهلي ، ونضرب لذلك مثلاً قول خالدِ بنِ نَضْلَةَ[١٢]:

لَعَمْري لَرَهْطِ المـرءِ خَيْرٌ بقيَّـةً ... عليه، ولو عالوا به كلَّ مركبِ
من الجانبِ الأقصىَ وإنْ كان ذَا نُدًى ... كثيرٍ، ولا يُنْبِيك مثلُ الـمُجَرِّبِ

فالشاعر لا يشير إلى أسرته فقط وإنما يشير إلى العشيرة والقوم أيضاً ، وهذا ينطبق على كثير من الشعراء حين يذكرون الرهط في أشعارهم .

إذَنْ فإننا لا نغلو حين نزعم أن ذلك التقسيم الواضح لطبقات العرب لم يرد في الشعر الجاهلي وخاصة على تلك الشاكلة من الترتيب الدقيق . ولعل سبب ذلك

يرجع إلى أن الشاعر كان يتوسع أحياناً في استخدام معاني ألفاظ الطبقات فيأتي ببعضها دالاً على بعضها الآخر ، كما رأينا في الأمثلة السابقة .

الاعتداد بالنسب :

مهما يكن الأمْرُ حولَ مراتب القبيلة وطبقاتها فإنه يدل على مدى اهتمام الإنسان العربي بنسبه ، وتمسكه به تمسكاً شديداً ، وحفظِ تسلسله في شجرة الأُسْرة ارتفاعاً إلى الجدود مهما علوا وبَعُدَ عهدهم . وقد عكس هذا الاهتمام بالنسب في أكثر أشعاره معبراً بها عن تلك العلاقة الوثيقة التي تشدُّ أبناءَ القبيلة بعضهم إلى بعض كما يشد الجسمُ أعضاءَهُ كُلَّهَا في وحدة لا تُفصم عراها .

وللحفاظ على تكوين القبيلة قويًّا متماسكاً فقد سعى الشاعر إلى الحرص على صراحة نسبها وصفائه ونقائه ؛ لأنه يعدّ ذالك من صراحة نسبه هو ، وهذا ما جعله يفخر بنفسه وبقبيلته فخراً عظيماً ، كما هو شأن ساعِدَةَ بْنِ جُؤَيَّةَ الهُذَلي[١٣] :

وإنِّي، يـا أُمَيْمُ، لَـيَجْتَـديني بِنُصْحَتِـهِ الـمُحَسَّبُ والـدَّخِيـلُ
ولا نسبٌ سمِعتُ بـه فـلانٍ أخـالِـطُه، أمَيْمُ، وَلاَ خَليـلُ
وإنِّي لاَبْـنُ أَقْـوَامٍ، زِنـادي زواجِـرُ، والغُصُونُ لهـا أصـولُ

فساعدة عربي صميم ، ذو نسب ثابت صريح ، لا يخالطه عرق آخر ، لذلك يعتمد على مشورته أصلاء النسب ودُخَلاءَهُ ، لوثوقهم بشرف مَحْتِدِهِ ونقاءِ عنصره ، وكيف لا ؟ وهو ينتسب إلى قبيلة هُذَيْل ذات الجذور الراسخة والفروع المتعالية .

وكلما كانت القبيلة مُتَبَدِّيَةً ضاربة في القفر ، بعيدة عن الأمم الأعجمية المجاورة للجزيرة العربية ، وكان اعتمادها في معاشها على إبلها وغزوها ، استطاعت الحفاظ على نسبها من الاخْتلاط ، وظل صريحاً لا تشوبه شائبة . ولقد نَبَّه ابنُ خلدون على هذا الأمر حين قال : (واعتبر ذلك في مُضَرَ من قريش ، وكِنانة ، وثَقِيف ، وبني أسد ، وهُذيل ، ومَنْ جاورهم من خُزاعة ، لـمّا كانوا

أهل شظف ، ومواطنَ غيرَ ذاتِ زرعٍ ولا ضرعٍ ، وبَعُدُوا من أرياف الشام والعراق ، ومعادِنِ الأدم والحبوب ، كيف كانت أنسابهم صريحة محفوظة لم يدخلها اختلاط ، ولا عرف فيها شوب)[١٤].

وقد عُدَّ الطعن في الأنسابِ والتشكيك في صراحتها من أسْوَإِ المثالب التي تنال من نفس العربي ، وهذا ماجعل الشعراءَ يُريشون منها سهاماً يرمون بها أعداءَهم وخصومهم ، على شاكلة قول بشْر بن عُلَيْق الطائي[١٥]:

بُنَيَّ الرِّقَاعِ مَا لِقَوْلِكَ ينتمي ... وكُنْتَ أَحَقَّ النَّاسِ ألاّ تَكَلَّما
عَهِدتُكَ عَبْداً لَسْتَ مَنْ أَصْلِ مَعْشَرٍ ... عَنِ الْمَجْدِ مَقْطُوعَ السَّوَاعِدِ أَجْذَما
وَمَا أَنْتَ مِنْ أَصْلٍ فَتَأْمَلَ نُصْرَةً ... فَـأَيْقِنْ وما أيقنتَ حتى تَفَهَّما
فَتَعْلَمَ أن لَسْتُمْ إِلَى أَصْلِ مَعْشَرٍ ... وأَنَّ لكم ثَـدْيـاً أجَـدَّ مُصَرَّمـا

وهكذا نجد أن الشاعر على الرغم من عدم التزامه بمصطلحات علماء الأنساب التزاماً دقيقاً صور القبيلة على أنها تتكون من طبقات محددة ، تجعل أفرادها يعرفون مراتبهم في مدارج النسب إليها ، كما تجعل رابطة الدم بينهم رابطة قوية ، مبيناً أن ذلك ما دفعهم إلى الحفاظ على نسبهم صريحاً وعصبتهم متينة .

الدكتور عبدالغني زيتوني
مدرس الأدب العربي القديم بكلية الآداب ـ جامعة حلب

الحواشي والمصادر :

(١) «المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام»: ٣١٤/٤ ، للدكتور جواد علي ، ط. بيروت وبغداد ١٩٧٦ .
(٢) «العمدة»: ١٩١/٢ ، لابن رشيق القيرواني ، ط . بيروت ١٩٧٢ .
(٣) «فقه اللغة»: ص٢٢٦ ، للثعالبي ، ط القاهرة ١٩٧٢ .
(٤) «نهاية الأرب في أنساب العرب»: ص١٣ ، للقلقشندي ، ط القاهرة ١٩٥٩ .
(٥) «العمدة»: ١٩١/٢ .
(٦) «العقد الفريد»: ٣٣٥/٣ ، لابن عبد ربه ، ط القاهرة ١٩٦٥ .
(٧) «نهاية الأرب في فنون الأدب»: ٢٧٧/٢-٢٨٥ ، للنويري ، ط القاهرة ١٩٢٣ .
(٨) الحجرات : الآية ١٣ . وانظر «تفسير ابن كثير»: ٢١٧/٤ ، ط مصر .
(٩) «المفضليات»: ص٤١٤-٤١٦ ، للمفضل الضبي ، شرح الأنباري ، ط بيروت ١٩٢٠ . ←

سلامان والشاعر الشنفَرى

[انظر العرب - س ٢٤ - ص ٧٣]

كنت أجبت سائلاً وجه إليّ سؤالاً حول سلامان والشاعر الشنفرى ، فكان مما نقلت في « العرب » س ٢٤ ص ٧٥ : عن «جمهرة أنساب العرب» لابن حزم ما نصه : بنو مالك بن زهران منهم سلامان بن مفرج بن مالك بن زهران ، بطن كان منهم الشنفرى الفاتك ، وكان يغير عليهم لأن رجلاً منهم قتل أباه فلم يطلبوا بثأره ، فلحق ببني فهم بن عمرو بن قيس عيلان بن مضر ، وكانوا أخواله ، وفي ذلك يقول :

جَـزَيْنَـا سـلامـانَ بن مُفْـرجٍ قَـرْضَهَـا ... بِمَـا قَـدَّمَـتْ أَيْـدِيْهِـمْ وَأَزَلَّـتِ
وهُـنِيءِ بِي قَـوْمٌ ومَـا إنْ هَـنَـأْتُهُـمْ ... وَأَصْبَحْتُ فِي قَـوْمٍ ولَيْـسُـوا بِمُنْـيَتِي

وقد بعث الأخ الكريم الأستاذ محمد ظافر ، هذا البحث الوافي حول بني سلامان ولكنني كنت اطلعت في كتاب « أنساب العرب » للصحاري مخطوطة دار الكتب المصرية الورقة ١٣٩ ب ، تحت عنوان : أنساب نصر بن الأزد وانتشار ولده ، فذكر نسب نصر بن الأزد بن الغوث بن نبت بن مالك بن زيد بن كهلان ، تفرع بنيه ، فذكر من قبائل نصر أزد شنوءة منهم دوس وزهران وغيرهم إلى أن قال : وكان مالك بن نصر بن الأزد قد ولد خمسة نفر عبدالله وميدعان وعمرو ومعاوية وهؤلاء في الحجاز ، ومويلك في اليمن ثم فرع بني ميدعان إلى ثلاثة عوف ومالك ومنهب ثم قال : وولد عوف بن ميدعان مفرج بن عوف ، فولد مفرج سلامان وهم رهط ابن أبي الكنود الفقيه ، فولد سلامان بن مفرج ستة مليل وعامر ومرتع والمصيب وسعد وزمان ، وبعد أن ذكر حاجز بن عوف ، قال : الشنفري بن مالك واسمه مالك بن مالك ويقال بل اسمه عمرو بن مالك ، ثم استرسل في سرد أخباره وأشعاره .

ويظهر أنه قد سقط من ذكر نسبه ما يصل بين أبيه مالك ، وسلامان بن مفرج بن عوف بن ميدعان ، وعلى هذا النسب يتضح أن هناك من ينسب بني سلامان قوم الشنفرى إلى مالك بن نصر بن الأزدْ . وهذا ما أردت التثبت من بحثه بمراجعة مخطوطة دار الكتب المصرية من كتاب الصحاري ، فالذي نقل النص ليس على درجة من التثبت] .

الحمد لله القائل : ﴿ وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا ان أكرمكم عند الله أتقاكم ﴾ وصلى الله على نبينا محمد وآله وصحبه وسلم ، وبعد : فما من أحد ينكر

← (١٠) «السيرة النبوية»: ٤٢٠/٢ ، لابن هشام ، ط مصر ١٩٥٥ .
(١١) «شرح القصائد العشر»: ص ١٧٣ ، للتبريزي ، ط حلب ١٩٧٣ .
(١٢) «الحيوان»: ١٠٣/٢ ، للجاحظ ، ط مصر ١٩٦٥ .
(١٣) «شرح أشعار الهذليين»: ١٤٤/٣ ، صنعة السكرى ، ط القاهرة .
(١٤) «مقدمة ابن خلدون»: ص ١١٨ ، ط دار الشعب ، القاهرة .
(١٥) «قصائد جاهلية نادرة»: ص ١٨٨-١٩٠ ، مختارات من «منتهى الطلب» لابن ميمون ، تحقيق الدكتور يحيى الجبوري ، ط بيروت ١٩٨٢ .

المغرب
البلاغة والنقد الأدبي
العدد رقم 2
1 يناير 2015

القراءة التناصيّة الثقافيّة: مدخل نظريّ

معجب سعيد العدواني[1]

مدخل

أسهمت التّناصيّة في إثراء الفضاءات النقديّة عالميًا، بعد تعدد تشعباتها المنبثقة من أصولها الرئيسة، ويمكن القول: إن النقد العربي قد تفاعل مع هذه الفضاءات، وأسهم في إنتاج عدد من القراءات المجاورة المعتمدة على مداخل تأويلية، إلا أن معظمها لم يتجاوز مبدأ التفاعل الأولي البسيط، بل توقف عند مبدأ استعادة الموروث في تداخله النصيّ بصورة سطحيّة؛ بدت استهلاكًا للنظريّة بصفتها مدخلًا، ولمصطلحات الاقتباس والتضمين بوصفها أدوات، وللإنصاف فإنه من المؤكد أن ذلك لا يعود إلى ممارسة سلبيّة ثقافيّة في واقعنا النقديّ العربيّ فحسب، بل يمكن عده ممارسة بدت كونيّة، لا سيما في منابع النظريّة الغربيّة.

ولما للنظريّ والتطبيقيّ من تداخل، فإن الفصل بينهما في حقل التّناصيّة يعد أمرًا صعب التحقق، وإن بدا ذلك مخالفًا لما اقترحته الباحثة (آن جفرسون Ann Jefferson) من أن النظريّة قادرة على منحنا فرصة استلهام لأنواع مختلفة من الممارسات النقديّة، إلا أنه ليس بإمكان النظريّة أن تحدد بدقة شكل تلك الممارسة أو الخوض في دقائق مواضيعها، والعكس صحيح، إذ يمكن أن تشتمل النظريّة على مضامين تخص الممارسة، كما يمكن أن تعيننا الممارسة على فهم النظريّة، ولكن تميل الاثنتان بالضرورة إلى البقاء بوصفهما فعاليتين مختلفتين.[2] ولعل ذلك يأتي ملائمًا لمقترح (جوناثان كوللر Jonathan Culler)، ومناسبًا في التأكيد على نظرة أخرى، تقرن النظريّة بفعل الممارسة.[3]

لقد عرف النقد الأدبي تفاعلًا هائلًا مع التناصّ والتناصيّة في مراحل شتى في عصور مختلفة، حيث استقباله البدئي لبذور المصطلح منذ العصر الوسيط، ومن ثم ارتكانه إلى ممارسات أوليّة مبسطة، لكنه ما لبث أن شهد في القرن الماضي تسارعًا وتناميًا هائلًا في مجالين اثنين: الدراسات التي أنتجت النظريّة نفسها، أو الممارسات التي رسخت لتلك النظريّات وفروعها في النقد الحديث، وكان لذلك التفاعل الذي ربما لم تشهد مثله نظريّة من قبل دوره في أن يصل ازدهار النظريّة ورواجها إلى أن يجد منظروها أنفسهم في مأزق، وهذا المأزق هو ما سنحاول أن نلقي الضوء عليه اعتمادًا على ظروف ومسارات النظريّة العالميّة

---

1 - أستاذ النقد والنظريّة المشارك. كلية الآداب. جامعة الملك سعود.

2 - آن جفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية المعاصرة، تقديم مقارن. ترجمة سمير مسعود. ص6.

3 - **Jonathan Coller:** The Literary in Theory. p 74.

ومنطلقاتها التطبيقيّة، وبعد أن أفضت النظريّة إلى هذا المأزق؛ فقد كان على هؤلاء المنظرين ومن في حُكمهم أن يقفوا متأملين أمام مواقع ثلاثة لا مناص لهم عنها: يتجلى الأول منها في الاعتماد على مبدأ المجاورة النظريّة، ويعني ذلك الاحتكاك بحقول نظريّة تتصل بها، وتتواءم معها، وتتماهى معها لعقد اتفاق ضمنيّ معها، مثل حقل الدراسات النسويّة أو دراسات ما بعد الاستعمار أو النقد الثقافي، أمّا الثاني فيتصل بوصول النظريّة إلى أبواب مغلقة، وليس بعد الازدهار النظريّ والتفاعل المستمر سوى الذبول والتلاشي، وأخيرًا يأتي الخيار الثالث المتمثل في الارتهان إلى مواضيع تطبيقيّة أخرى مثل الفنون البصريّة وفضاءات الدعاية والإعلان وغيرهما.

1- طور ما قبل التناصّيّة

تمكننا سداسيّة العملية الإبداعيّة التي بناها الباحث الروسي عضو مدرسة براغ (رومان ياكوبسون Roman Jakobson) من تتبع مراحل التّناصيّة ببساطة ويسر، إذ نلمح وجود طور التأثير الذي استلهمته الدراسات النقديّة في العصر الوسيط، وتركيز تلك الدراسات على العنصر الأول وهو (المرسل)، إذ يمكن أن يكون المرسل متمثلًا بوضوح في مصطلحات مباشرة تبدو أحيانًا ذات إيحاء سلبيّ، مثل: السارق والآخذ والمحتذي، ومن الممكن أن يتمثل المرسل في مصطلحات غير مباشرة لا يمكن أن تحيل على غيره، تتباعد عن التفاعل وتشير إلى المجاورة، ومن ذلك: توارد الخواطر ووقع الحافر على الحافر وغيرهما، وقد كان حرص الناقد على تتبع دور الشاعر حينذاك أمرًا شائعًا ومقبولًا، وتتجلى أهمية ذلك في تجسيد تاريخ نظريّ للمصطلح، حتى رآها بعض الدارسين تكرارًا لا حاجة إليه، وفائضًا لا منفعة منه، ومن أولئك الألماني (هينريش بليت Heinrich F. Plett) الذي اقتصر على وصف التناصيّة بأنها أشبه بنبيذ معتّق في قوارير جديدة[1]. وتبدو آثار النظرة التي تناولها التقليديّون عن التناصيّة خطيرة في تلقي النظريّة، فمنهم من عدّها اجترارًا لمفهوم السرقة أو الانتحال القديم الذي ساد في الثقافة العربية، ومنهم من اعتقد صعوبة التمييز بين التلميح والنماذج الأخرى من التناصيّة ومفهوم السرقات الأدبيّة،[2] وفي هذين القولين تجنٍّ واضح على مبدأ التناصيّة الذي خرج من عباءة الأب، لنعيده إلى تلك العباءة بيسر في قراءتنا له، إذ إن التناصيّة ترفض دور العباءة الأبويّة، وفاعليتها في الترسيخ لنموذج الفاعل.

إن التركيز على دور المرسل في النقد القديم، ومعالجة التجربة الشعرية قد أوجدا ما يمكن الاصطلاح عليه (تجزئة النصوص) في إطار (التناول الجزئي) الذي يركز على اقتباس ما، وهو السائد في أغلب المنقول إلينا، ويوظفه ويصله بغيره من الشواهد الجزئيّة أيضًا، وقد ساعدت القصيدة العربية باعتبارها أبياتًا شعرية على هذه التجزئة، ويرى بعض الباحثين أن العرب قد أولوا العناية الكبرى للصنف الخاص من التفاعل النصّيّ، وهي أن يقيم نصّ ما علاقة مع نصّ آخر محدد، وتظهر هذه العلاقة في البيت الواحد، ويعود السبب في ذلك إلى أن تحليلاتهم كانت جزئيّة وليست كليّة، فالعلاقة بين النصوص لم يكن ينظر إليها في النصّ بوصفه نظامًا متكاملًا، وقد أدى ذلك إلى وقوع بعض الدارسين المعاصرين - في ممارساتهم النقديّة الحديثة - في التجزئة ذاتها التي تمت بتوظيف شاهد أو شاهدين من النصّ، وعدّوا ذلك

1 - **Heinrich Plett:** «Intertextualities» Intertextuality: Research in Text Theory. p 5.

2 - **W. P Heinrichs:** «Allusion and Intertextuality». p 82

من التّناصيّة، ما جعل نظرتهم في تلك الممارسة تجزيئيّة وخاصّة جدًا؛ لذلك كان همُّ الباحث في البيت الشعريّ الذي يستوقفه أن يجد له نظيرًا في خلفيته الأدبيّة والنقديّة؛ فيجد له علاقة بسابقه ويحدد نوع العلاقة، ويوجد لها مصطلحًا، يبرز هذا بجلاء في حديثهم عن النص المدروس في صيغة «قال الشاعر ... ومنه قول الشاعر ....»[1]، ووفقًا لذلك فإن العناية بهذه الظاهرة على المستوى النقديّ قد شابتها في أغلب الأحيان نظرة جزئيّة، توسلت التفتيش في جزئيات النصوص وابتسار بعضها، إن هذا الاهتمام لدى النقاد العرب القدامى في هذا الجانب لم يكن نابعًا من تصور للنصّ الشعريّ بوصفه بنية متكاملة، ولكنهم اهتموا بالبيت الشعريّ المجرد الذي يوشك أن يختزل من سياقه أحيانًا. كما أن النقد الحديث في تركيزه على المتلقي لم يكتف بتأثير السابق على اللاحق، فالنص القديم لا يؤثر على النصّ الجديد فحسب، ولكن التأثير يمتد إلى تأثير الجديد على القديم في صور أخرى، فالتأويل لنصّ قديم في ضوء المكتسبات النقديّة الحديثة إلى جانب النصوص الإبداعيّة الجديدة سيؤثر على مسارات التأويل، واستقبالنا لحكايات من التراث سيكون خاضعًا لما نملكه من هذين المكتسبين الحديثين، وعلى ذلك كان من الضروريّ أن تهتمّ التناصيّة بالتبادل الرأسيّ بين النصوص، الذي لا يكون في إطار علاقة أحاديّة الاتجاه، ويمتد إلى علاقات أفقيّة أوسع وأشمل، إنه يمتد ليكون في اتجاهات مختلفة.

ويتضح اعتمادًا على ما سبق دور الأجناس في ازدهار النظريّة، إذ تتجلى بوضوح علاقة هذا الاتجاه الأوليّ للتناصّ بالشعر في جانبه التجزيئي المفعل في درس علاقات النصوص، لا سيما الشعر العموديّ الذي يُبنى على هيكليّة تسمح بالأخذ بجانبه الجزئيّ لا الشامل، ومن ثمّ فإن الجنس الروائيّ يبدو مناسبًا للطور الثاني للتناصيّة، وربما عاد ذلك إلى سببين رئيسين في بنية ووظيفة الجنس الأدبيّ نفسه موضوع القراءة التّناصيّة. يعود أولهما إلى كون الشعر يعتمد على بعد أحادي (مونولوجي)، يتجلى في لغة الصوت الواحد، أمّا الرواية فتتمثل البعد الحواريّ (الديالوجيّ) الذي تتعدد فيه الأصوات. أمّا ثانيهما فيعود إلى أن وظيفة الشعر في أغلبها جماليّة، ووظيفة الرواية في أغلبها عمليّة (براغماتيّة). ويعود ذلك إلى ما رآه (ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin) حين استهلّ موضوعه بالكتابة عن مشكلة أفضلية الكتابة في الشعر عن الرواية أو النثر في المجتمعات الغربيّة ووظيفتيها اجتماعيًا، وكيف تظهر تلك الحواريّة في اللغة أو الخطاب في الجنس الروائي، فاللغة تعمل بصورة متباينة بين الجنسين الأدبيين: الشعر والرواية.[2] ولا تعد هذه الرؤية مقصورة على (باختين) فحسب، بل تبناها بعده عدد من المنظرين، ومنهم (هيلين سايكوس Hélène Cixous) التي تؤكد على رؤيتها إلى الرواية بوصفها نظامًا واقعيًا في تمثيلاته التي تتبنى محاولة ربط دوال اللغة بمرجعيّاتها، وإحالتها على مدلولات واقعيّة، وهذا -كما تقترح (سايكوس)- يصل الخيال بالواقع، في محاولة لصنع وإصلاح المعاني[3].

هنا يتحدد لدينا سؤال الحقل النقديّ القديم نفسه، الذي كان مرتهنًا إلى المؤلف، لنتجاوزه إلى الحقل موضوع التناول، الذي يمكن وصفه بأنه مختلف، بينما كان الشعر هو الحقل الذي اعتمدت عليه

---

1 - **سعيد يقطين**: الرواية والتراث السردي. ص19.

2 - **Klages Mary:** Literary Theory. p 137.

3 - **Klages:** p 136.

المفاهيم القديمة التي تلامس التوظيف للموروث من سرقات ومعارضات وغيرهما، انطلقت دراسات التناصيّة من الحقل الروائي مع (باختين) الذي كان يبحث عن المكونات النصّيّة للرواية، ومع الباحثة البلغاريّة الأصل (جوليا كريستيفا Julia Krestiva) التي اعتمدت في دراستها لهذا المصطلح على مجمل دراسات باختين في الرواية، حيث أقامته على البناء الباختينيّ حول مفهوم الحواريّة، وخصصت جهدها لتعميقه وفحصه، فانبثق منه كثير من المصطلحات الإجرائيّة الفرعيّة المتنوعة.

2- طور التّناصيّة

أمّا الطور الثاني فيتمثل في (التّناصيّة) التي أكدت تفاعل وحضور المتلقي، وتعاظم دور هذا الطور بعد انطلاق نظريات التلقي، إذ يعطي دلالة على أفول التّناصّ في طوره الأول، إنه أفول كليّ للتناص المباشر، أعقبه أفول جزئيّ للتناصّيّة، وتمثل في انهيار بعض ملامح تناصيّة القارئ التأويليّة، كما سنعرض لذلك. وهو يعطي إشارة مهمة أيضًا لتضاؤل دورهما النقديّ، وتفاعل أكبر للتناصّيّة في طورها الثالث (التّناصيّة الثقافيّة).

ويُلاحظ أننا اعتمدنا -لتأصيل ما سبق- على ما دعا إليه الباحثان في النظريّة النقديّة: (رومان ياكوبسون Roman Jackobson) و(مايكل ريفاتير Michel Riffaterre)؛ وذلك عبر الاستفادة من منظور الأول في تطوير وظائف الاتصال، وإشارات الثاني إلى التمييز بين ما يتصل بدور القارئ وما يتصل بالنصّ، إذ أوحى لنا بحثه الذي عنونه بـ (ديناميّة التناصّ: الاستجابة الإلزاميّة للقارئ) وحركة التيارات النقديّة العالميّة ببناء هذه الأطوار الثلاثة.

وبالوقوف على أربعة عناصر من عناصر الاتصال الستة لـ (ياكوبسون) سنجد أن هذه النظريّة تتصل بتلك العناصر وتوافقها: المرسل والرسالة والمرسل إليه والسياق، أما ما يتصل بالمرسل (المؤلف) والوظيفة العاطفيّة، فيندرج في إطار التأثير Influence وهو يوافق طور (ما قبل التناصّ) ويلائمه، أمّا ما اتصل بالرسالة (النصّ) والوظيفة الجماليّة، فيندرج في إطار التناصّ Intertextual في الطور الثاني، وكذلك ما اتصل بالمرسل إليه (المتلقي) الذي يندرج في إطار التّناصيّة Intertextuality، وأخيرًا فإن الطور الثالث يتصل بالسياق والوظيفة المرجعيّة، ويندرج في طور التّناصيّة الثقافيّة Cultural Intertextuality مباشرة.

نلمح حرص (ريفاتير) على بناء تقسيم بدئيّ معتمدًا على دور القارئ، إذ يقول: «وحين نتحدث عن معرفة التناصّ، فإننا يجب أن نميز بين المعرفة الحقيقية للشكل والمحتوى لذلك التناصّ، ومجرد الإدراك بأن تناصًا كهذا موجود، ويمكن تقصيه تدريجيًا في مكان ما. ربما كان هذا الوعي كافيًا لصنع تجربة أدبيّة لدى القراء، ويمكنهم من ذلك إدراكهم بأن هناك بعض الأشياء المفقودة في النصّ: فجوات تحتاج إلى التعامل معها، مرجعيات لا تزال مجهولة، إحالات ترسم ترديداتها المتوالية في الشكل العام للنصّ الذي لم يكتشف بعد، وفي حالات كهذه يكون إحساس القراء بوجود تناصّ كامن يكون كافيًا للإشارة إلى الموقع الذي سيظهر به ذلك التناصّ شيئًا فشيئًا، هذا النوع من استجابة القارئ الأولية يحتم ضرورة التمييز بين مصطلحين هما: التّناص والتّناصيّة، فالتّناصيّة هي شبكة الوظائف التي تعين وتنظم العلاقات بين النصّ

والتناص»[1]. إن هذا يجعلنا نفسر بعض المستويات؛ فالتّناصيّة عملية تتصل بدور المتلقي وفاعليته، وتهمل دور المرسل وتأثيره، والتناصّ علاقات أوليّة يمكن كشفها في إطاره، ولذلك فإنه لا مناص من الإيمان بأن التّناصيّة ممارسة، والتناصّ علاقات.

3- المراجعة النقديّة للقراءة التناصيّة

لقد عانت هذه القراءة على امتداد تلك الحقب الزمنية الممتدة من ملامح سوء الفهم الذي قاد إلى سوء التفسير، ومن ثمّ إلى التشويه النقديّ، الذي لحقها من بعض الأكاديميّين قبل غيرهم، ويعود ذلك إلى عاملين اثنين: الأول: يتمثل في علاقة القراءة بالجانب التراثيّ في الثقافات عامّة، وتأكيد بعض مؤوليها على كونها حالة استلهام للتراث فحسب، ومن ثم كانت التناصيّة نفسها خاضعة لتلك الحالة الاستلهاميّة. الثاني: الاستقبال المجانيّ (العفويّ) للنظريّة دون مراجعات أو تمحيص، والاعتماد على الخبرات الأقل كفاءة في الترويج للنظريّة من الثقافة الفرنسيّة إلى الأنجلوسكسونيّة.

لقد أشار إلى ذلك الخلل النقديّ أولُ من أسهم في نقل مصطلح (كريستيفا) من الفرنسيّة إلى الإنجليزيّة، وهو مترجم كتابها (ليون روديه Roudies Leon)، الذي أكد على وصف التناصّية بأنها «مصطلح أسيء فهمه منذ ذلك الحين، إذ كان منتهكًا كثيرًا على جانبي المحيط الأطلسيّ، وليس له علاقة ما بأمور التأثير لكاتب على آخر، ولكنه إبدال موضوع أو أكثر من أنظمة الإشارات إلى موضع آخر»[2]، ومثل ذلك التأويل لتلقي التناصيّة ألفينا ما أشار إليه أحد الباحثين الذي يرى أنها مصطلح «أسيء فهمه، فهو لا يحيل على إسناد مرجعية الكتاب إلى الكتب الأخرى، ولكنه يشير إلى تداخل الاختراقات في الممارسات الدلالية»[3]. ومع ذلك فإن الباحث الإيرلندي (جراهام ألن Graham Allen) يؤول تناصيّة (كريستيفا) تأويلًا جادًا يتلاءم مع الطور الثالث للقراءة، إذ يرى أن مقاربتها السيميائية تبحث في دراسة النص بوصفه ترتيبًا من العلامات التي تنتج معنى مزدوجًا. معنى داخلي في النصّ نفسه، ومعنى يمكن وصفه بالمعنى التاريخي والاجتماعي[4]. وهذا يتوافق فعلًا مع ما طرحته (كريستيفا) في كتابها[5].

قدمت النظريّة النقديّة المعاصرة نقدًا حادًا للدراسات النصيّة التي تمثلها مراحل من أهمها ما أنجزته كريستيفا وما تبناه الفرنسيّ (رولان بارت Roland Barthes)، ومن ثم ما اقترحه (ريفاتير) و(بلوم)، وهما يمثلان الحقبة الذهبيّة في عصر التّناصيّة في فترة البنيوية وما بعدها، ويرى معارضو هذا الموقف النقدي أنه ينبغي أن تكون الدراسات النصيّة استمرارًا للدراسة الجماليّة في النقد الأدبيّ، وينظرون إلى أولئك الذين ينهجون الدراسة الذاتيّة للأدب أنهم يميلون إلى رؤية سياقاته بوصفها نوعًا من العودة إلى أساليب عفا عليها الزمن، تنطوي على إحياء السيرة الذاتيّة والمحاكاة والتاريخية وتسييس الأساليب

1 - **Riffaterre Michael:** Compulsory reader response. pp 56-78

2 - **Kristeva Julia:** Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. p 15.

3 - **Lechte John:** Julia Kristeva. p 104.

4 - **Allen Graham:** Intertextuality. London, Routledge, 2000, p 37.

5 - **Krestiva:** p 30.

الأدبية.Extratextual Studies[1] مع أن المنهجيّات الحديثة بحسب (دوغلاس كلينز Douglas Kellner) وفرت أدوات مهنيّة متخصصة لتجنب السيرة الذاتيّة والتاريخانية والسياسية، ما جعل القراءة تتجه إلى العزلة، لا سيما في هذه الشكلانيّة الجديدة المفرطة[2].

إن أهمية الأسئلة المطروحة على النصّ ستؤثر بالتأكيد على تأويله، ولكن مفهوم اللغة بوصفها وسيلة شفافة يجري استجوابه دائمًا، وقد استجابت له نظريّات عدة، لكن القضايا التي تثيرها القوى والقيم المحيطة أصبحت مثار اهتمام، كما يتجلى في الطور المقترح الثالث.[3] لقد بدأ التركيز والتأكيد حاليًا على مَرْكَزَةِ الأدب داخل إطار سياسيّ، بدأت بصورة وجهت النقاد ليتأملوا هذه النظريّة لا بوصفها قراءة وكتابة، بل بوصفها أشبه بمحرك وقود، يعتمد على عدد من العناصر السياقيّة مثل الإيديولوجيا والثقافة والتاريخ. وتبعًا لذلك نشير إلى أبرز الانتقادات الموجهة إلى تلك النظريّات، وهي أطروحة الفيلسوف الأمريكي (ويليام إيروين William Irwin) الذي يرى أن النقد الأدبيّ قد تجاوز مدة صلاحيته، وأصبح غير صالح للاستهلاك، وهو في الجانب الأفضل منه ترف بيانيّ يكشف عن وجود تأويليّ في ضوء غياب المنطق، إنه «في أفضل أحواله تأنق بلاغيّ يدفع للإعجاب، وفي أسوأ أحواله دالّ على موقف غير منطقيّ، وهكذا ينبغي أن يتم اجتثاثه، انطلاقًا من كونه جعجعة لا تكشف ولا توضح، إلى جانب كونه غامضًا، بل ينبغي أن يحذف من المعجم وقاموس الإنسانيّة»[4]، وبالتأكيد، فإن تداول التناصيّة في صيغتها المباشرة نوع من أنواع التأنق البلاغيّ، ولذلك فهو يحرص على أن يورد الدوافع التي أدت إلى إقناع المنظرين والمتلقين والجماهير بالتناصيّة التي اقترحتها (كريستيفا) وفعّلها (بارت)، وتتمثل في عوامل مختلفة ذكرها (إيروين) ونوردها موجزة. أولها قمع الأكاديميّة الفرنسيّة، الذي مارسته تجاه الثقافات العامّة والمهمّشة، إذ تصدى له (بارت) بأطروحاته المتعددة، وقد تمثل ذلك في كتابه المعروف «النقد والحقيقة» بصورة مباشرة، وممارساته النقديّة التي خرجت من جلباب الأكاديميّة، ومن ثمّ راجت تلك الأطروحات. أما ثانيها فيتصل بمرحلة التشاؤم والعزوف التي تلت ما بعد الحرب العالميّة الثانية وتداعياتها، إذ سادت مرحلة تداخلت فيها سطوة الإعلام والسياسة، وراج فيها الالتفات إلى اليهود المشتتين في العالم، انطلاقًا من معاناة (الهولوكست) المضخّمة بفعل القوى السابقة الذكر أمام الضمير الإنسانيّ. إذ كانت فلسفات ما قبل الحرب في نظرهم غير كفيلة بخلق فرص الأمن والسلم العالميين، وهذا أدى إلى أفول مدرسة فلسفة الأنوار ومبادئ تعليمهم. ويمثل الثالث تلك الريبة الناتجة عن مرحلة الثورة الاتصاليّة الجديدة، وهي مرحلة تخلقت نتيجة التطور الهائل في وسائل الاتصال، ولذا كانت النظريّة الفرنسيّة تعيش مرحلة الريبة من تلك الثورة، وكانت ردة الفعل انحيازًا إلى اللغة المغلقة غير الواضحة، ما دعا (إيروين) إلى أن يصف لغة (بارت) وكذلك (كريستيفا) بأنها اصطلاحيّة ومفعمة بالرطانة (jargon) والاضطراب، ليس لأنهم مضطربون وغامضون؛ ولكن لكونهم يرون أن وضوح الاتصال من الشرور التي تستخدمها سلطة النخبة، حرصًا على المحافظة على مبدأ الاستكمال الرأسمالي في أواخر الستينات الميلاديّة. ونتيجة لذلك تتحول التناصيّة إلى نموذج رأسمالي

1 - **Hesteun Qyunn:** Text, Context, and Culture in Literary Studies. pp 27-38..

2 - **Kellner Douglas:** Introduction: Jameson, Marxism, and Postmodernism. pp 21-22.

3 - **Hesteun:** p 29.

4 - **Irwin William:** Against Intertextuality. p 240.

من خلال تقديم النص لا بوصفه منتجًا جاهزًا للاستهلاك فحسب، بل بوصفه عمليّة متناميّة متطورة غير متناهية في إجراءاتها النصية[1]. وينتقد (إيروين) في الجانب الآخر تقبل الأكاديميّة الأمريكيّة للنظريّة التّناصيّة الفرنسيّة، ويؤكد على ذكر سببين لهذا التلقي الإيجابيّ: أولهما: أن من أسباب ذلك أن (بارت) ومعه (كريستيفا) قدما أفكارهما حول التناصّ في لهجة غامضة ومتمردة، وللغموض حضوره وشهرته في الأدبين الأمريكيّ والإنجليزيّ، وثانيهما: تجربة الأمريكيين في فرنسا خلال الحرب العالميّة الثانيّة التي جعلتهم أكثر تقبلًا للنظريّة الفرنسيّة[2]. ويرى أن الناقد الأمريكي (هارولد بلوم Harold Bloom) و(ريفاتير(قد عاشا المأزق نفسه في الإيمان بكون النظريّة غير مقنعة وغير مضمونة[3].

ليست تلك وجهة النظر السلبيّة الوحيدة تجاه التناصيّة، فقد وصف أستاذ علم الجمال والناقد الأمريكيّ (آرثر دانتو Arthur Danto) التناصّ بكونه «مغالطة مرجعيّة Referential Fallacy»[4]. وذلك لأن دارسي التناصيّة يحتجون على أنه ليس هناك مدلول متعال، وأن الدالّ يشير إلى دوالّ أخرى فقط، وأن النصّ يحيل فقط على نصوص أخرى، وهذا يعني أنه لا يمكن القبض على شيء، وفي هذه الحال لن نكون قادرين أبدًا على ترك المعاجم اللغويّة. لكن التواصل الحق يبدو ممكنًا بفاعليّة في الأدب والخطاب العاديّ، فحين أقول فضلًا اعطني القلم الأزرق، أو صديقي أحضر القلم الأزرق إلي، فإن التواصل سيكون ناجحًا، حيث يمكن إصلاح الدالّ في الخطاب العادي، ولكن مع عدم وجود مدلول متعالٍ فهذا يعني منطقيًا عدم تضمن تلك الدوالّ التي تحيل فقط على دوالّ أخرى[5].

وبتتبع تلك المراجعات النظريّة التي شيّدت حول النظريّة التّناصيّة خلال مدة تزيد على ثلاثين سنة، يميل هذا البحث إلى اقتراح هجر القراءة التّناصيّة التي تعتمد _أوليًا_ على دراسة العلاقات بين النصوص، بعد أن بدأت الشائعات تدبّ حول موت التناصيّة بوصفها موضوعًا، لكن هذه المراجعات لا تزال جارية وقائمة[6]، إلا أنها أدت إلى خلق المناخ الملائم لظهور الطور الثالث المقترح.

4- القراءة التّناصيّة الثقافيّة المستهدفّة

من الجدير الإشارة إلى أن التشعبات التي حظيت بها النظريّة بعد ذلك انطلاقًا من جهود الفرنسي (جيرار جينيت Gérard Genette) و(بلوم) و(ريفاتير)، قد خلقت مناخًا نقديًا أنتج عددًا من الدراسات المتميزة عالميًا، وقد أسهم ذلك في نقد كثير من الدارسين لهذه النظريّة في بدء مراحل تشكلها، إذ ركزت على منطلق تداخل النصوص والوصول إلى المصادر الأساسيّة، لكن القراءات التّناصيّة فتحت أبوابًا مشرعة من التأويل للنصوص والحوار حول النصّ واستقباله، فاستلهمت دور القارئ في فتح دلالات النصّ

1 - **Irwin:** pp 230-232.

2 - **Irwin:** p 238.

3 - **Irwin:** p 239.

4 - **Danto Arthur C:** The Philosophical disenfranchisement of Art. p 145.

5 - **Irwen:** p 235.

6 - Brownlow Jeanne, P. John W. Kronik, and Hal L. Boudreau: Intertextual Pursuits: Literary Mediations in Modern Spanish Narrative. p 77.

وتأويله، مفككة مفاهيم تقليديّة كالمؤلف والحدود الفاصلة بين النصوص، ومن هنا نؤكد ما نقترحه هنا حول قدرة هذه القراءة في التمثّل وملاءمتها للتيارات النقديّة الحديثة.

وبالنظر في مخاض النظريّة -بصورة عامة- في الثقافة المعاصرة وتحديدًا في الحضارة الغربيّة سنلمح ازدهارها في حقلين كبيرين: هما حقل العلوم الاجتماعيّة، وحقل الدراسات الأدبيّة، وقد شاع ذلك الاتجاه مع انتشار نظريّات نقاد (مدرسة فرانكفورت) واتجاهات ما بعد الماركسيّة، التي تمكنت من الجمع بين درس الحقلين بصورة كبيرة، حيث يتم التحليل الثقافيّ للظواهر، في إطار من التركيز المباشر على دور الرأسماليّة الغربيّة ونقدها ومحاولات تفكيك الوعي الزائف، وبذلك أصبحت (مدرسة فرانكفورت) رائدة وأساسًا لمعظم الدراسات المتصلة بالفلسفة وعلم الاجتماع والأدب والفن، وأدى ذلك إلى خروج النظريّة النقديّة من جلباب الأدب المحدود إلى ميادين أوسع وأشمل، ما أحدث تغييرات واسعة في الدراسات المتصلة بالأدب والعلوم الاجتماعيّة، ومنح النظريّة ذلك الدور الجديد الذي كسرت به مبدأ تغييب الذات. لقد انطلق الخطاب الماركسيّ الجديد من الدراسات الاجتماعيّة، إلى جانب القاموس السياسيّ والنقد الأدبيّ وعلم الجمال والتحليل النفسيّ، وغيرت نظريات ما بعد الماركسيّة اهتمامها من القوالب السوسيو اقتصاديّة إلى قوالب القراءة كما لدى (T. Bennett)، ومن نقد السياسات الرأسماليّة إلى الحالة الرأسماليّة الثقافيّة كما لدى (T. Miller)، ومن الممكن أن يعد ذلك فشلًا للماركسيّة بوصفها قوة سياسيّة واقعيّة[1].

كان على تلك الاتجاهات أن تكيف وتحول القراءة التّناصيّة إلى مسارها الأوسع ثقافيًا الذي يمكن أن يظهر في إمكانيّة انفتاحها على بنيات و(بيئات) أوسع، لتبدأ دورة جديدة في تفكيك مفاهيم سائدة متبلورة في صورة معالجات نقديّة تتوسل تحليل السياقات الثقافيّة، وتكشف عن النفوذ السياسيّ، وتبرز دور الهيمنة وأثر الاستعمار، وتمثيلات الهويّة، محققة بذلك علاقات واسعة بين الأدبيّ وغير الأدبيّ، لا سيما بعد ظهور تيارات ما بعد الاستعمار والنسويّة والتاريخانيّة الجديدة والنقد الثقافيّ. أمّا (البيئات) الأوسع فتتصل بالانفتاح على حقول عدة لا يكون النصّ الأدبيّ سوى جزء معبر عنها، ومن الجدير الإشارة إلى أن هذا المصطلح مستوحى من اتجاهات النقد العالميّة، ولا يزال غير شائع في النقد الغربيّ، إلا أن هناك مجموعة دراسات نقدية لعدد من الباحثين، صدرت في عام 1992م وجمعها تطبق النظريّة التّناصيّة على حقول الدين والأدب والمسرح.[2] لكن هذا الكتاب لا يقدم سوى بواكير للبيئات النصيّة التي يمكن ممارسة النقد التناصّيّ فيها، إلى جانب كونه لا يمثل مرحلة تجسيد القراءة المعتمدة على حقل التّناصيّة الثقافيّة، التي حاولنا الكشف عنها ومراجعتها في ضوء الأطوار الأخرى.

بعد خروج النظريّة النقديّة من درس النصّ الذي بُني على قاعدة أن النصّ في حالة إنتاج دائمة من نصوص تماثله في جنسه، كان على النظريّة نفسها أن تتبنى تصور النصّ في حالة إنتاج من السياقات

1 - **Olshansky Dmitry:** A Note on Post-Marxist Ideology and Intertextuality from Althuseer to Krestiva. p 340.

2 - **Nemoianu. Virgil, and Robert Royal:** Play. Literature, Religion: Essays in Cultural Intertextuality. Albany: State University of New York Press. 1992.

الثقافيّة التي لها حضورها وتماثلاتها في النصّ، وليس غريبًا أن يوصف الاتجاه الأول المهتم بجماليّات النصّ بـ(البلاغيّ)[1]، الذي يندرج في إطار اللغة المتأنقة.

وتسعى القراءة التّناصيّة الثقافيّة إلى بناء سياقات واسعة للدراسة الأدبيّة، والتركيز على الأبعاد التاريخيّة والاجتماعية للنصوص والقضايا مثل: العنصريّة والجندر والإثنية والطبقة، في علاقتها بالمنتج الثقافيّ، ذلك أن النظريّات السياقيّة قد نجحت في إيجاد علاقة بين النصوص الفرديّة والسياقات التاريخيّة والثقافيّة، وأنظمة القوة. ولدى تلك النظريات نزعة إلى توظيف استراتيجيّات النقد الإيديولوجيّ للكشف عن الأرضيّات التاريخيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة في الأدب[2]. ومما يعيب هذا الاتجاه الذي نظر إلى التّناصيّة بوصفها ذات بعد اجتماعيّ ثقافيّ أنه يرسخ النظر إلى كل الأشياء بوصفها نصوصًا، ومن ثمّ قادت هذه الرؤية إلى التأمل في كل شيء بوصفه (أيديولوجيا).

ولعل سمة هذا الطور تتمثل في تناسبه مع بعض التيارات النقديّة مثل النقد الثقافيّ والنسويّ وما بعد الاستعمار، ومن ثمّ تعدد الموضوعات الملائمة لممارسة التّناصيّة الثقافيّة وتنوعها، بوصف ذلك دعمًا للشعور الذي يرى أن الدرس الأدبيّ هو أكثر من دراسة أدبيّة النصوص،[3] وأنه لا ينبغي أن يقتصر عليه. لقد بدأ هذا التعامل مع النصوص في النقد الثقافي لدى كثير من القراء الذين بدؤوا التركيز على عمليات التناصّ مقصورة على الشكل، إذ بادروا بالتركيز على تكرار وتحويل البنيات اللفظيّة وسلاسل التناصّ، هذه المقاربة التي استخدمت في النقد الثقافيّ بوصفها مؤسسة على علاقة البنيات المهيمنة، خصوصا في حقل السرد، حيث تقلل من ميزات وتقاطعات النصوص في سلاسلها التزامنية (Synchronic)، والعمليات السيميولوجيّة المؤثرة ثقافيًا، التي تمنعها بكفاءة من الاتصال مع مرجعيّاتها[4].

وتجدر الإشارة إلى أن لـ(كريستيفا) إشارات مماثلة وإرهاصات سابقة من الممكن الأخذ بها في هذا الجانب، ومن ذلك قولها: «كل شيء أو على الأقلّ كل قالب ثقافيّ يعد نصًا داخل هذه العمليات السيميائيّة الثقافيّة»[5]. وبالتأكيد فإن البيئات النصيّة الجديدة مثل: الثقافات الشعبيّة وسؤال الهويّات والفنون البصريّة؛ واللوحات التشكيليّة، والإعلانيّة، و(الفيلم)، والأغنية، والبرنامج التليفزيونيّ وغير ذلك، تمثل حقولًا خصبة للتداول النقديّ الذي يمكن أن تغذيه القراءة التّناصيّة الثقافيّة، كما يمكن لها أن تعتاش عليها.

يظلّ هذا البحث خطوة أولى في محاولة تأصيل القراءة التّناصيّة الثقافيّة، ومن المتوقع أن يكون الأكثر اشتغالًا في النظريّات المعاصرة، ويعود ذلك إلى عاملين مهمين هما: مرونة المصطلح نفسه، وقدرته على اختراق النظريّات السابقة وتأويلها بما يناسب اتجاه النظريّة، والتفاعل مع النظريات اللاحقة منها والتكيّف معها، أمّا العامل الثاني فيتصل بتوافر البيئات الثقافيّة التي ترسخ لدور النظريّة التّناصيّة وتفعلها، وكانت هذه العوامل مجتمعة كافية للتداول النقديّ الفعال للتناصيّة. ولعل من الآثار الإيجابيّة لتفعيل

1 - Hesteun: p 28.

2 -Hesteun: p 28.

3 - Hesteun: p 35.

4 - Brownlow: p 77.

5 - Pfister Manfred: How Postmodern is Intertextuality? p 212.

التّناصيّة الثقافيّة في تلك الحقول إسهامها المباشر في تجسير الهوة بين الحقول الثقافيّة، ومن ثمّ ستكون داعمًا رئيسًا لازدهار الدراسات البينيّة (Interdisciplinary Studies)، لا سيما في الدوائر الأكاديميّة في العالم العربي التي تهمل هذا النوع من الدرس. إلى جانب ذلك إسهامها الذي سيكون مؤثرًا في دراسات الشبكة الإنترنتيّة ونصّ (الهايبرتيكست Hypertext).

تمهد التّناصيّة الثقافيّة -إلى جانب اهتمامها بالسياقات- لتأكيد أن القصديّة للمؤلف أو الجماعات التي تنتمي إليها أمر حتميّ في الدراسات الإنسانيّة، وأن تحليل النصّ بوصفه نصًا منفصلًا عن تلك القصديّة يظل عملية ناقصة، كما لو أن النصّ غير موجود، وتؤكد أن العلاقات التّناصيّة لا تقدم بطريقة سحرية بين نصوص جامدة، بل هي نتاج قصديّة المؤلف، ومراعاة الافتراضات الأساسيّة للمؤلف وماذا يريد[1]. ومع هذا التوجه فإن الناقد الماركسيّ التأويلي (فريدريك جيمسون Fredric Jameson) يقترح أنه من الممكن أن يتم التعامل مع النصّ بوصفه منتجًا ثقافيًا، إذ يمكن أن ينطوي على التحليل النصّيّ حيث الافتراضات الثقافيّة، من اللحظة التاريخيّة التي يتم بناؤها منذ أن أنتجت النصّ في إطار النسيج الاجتماعيّ، ومن ثم فالتمييز الصارم بين النصّ والسياق واضح، والمعارضة بين الدراسة الذاتيّة الداخليّة والخارجيّة توضع جانبًا. ولذلك يقترح (جيمسون) إمكانية تجنب التحليل السياقيّ، ويقترح عوضًا عن ذلك ما أسماه (العمليّة الاستنتاجيّة) التي تعني أن ما يشار إليه عمومًا كسياق يمكن أن يقرأ بوصفه معنى ضمنيًا، وهو جزء لا يتجزأ من درس النصّ، إنها دعوة إلى إعادة بناء افتراضيّة: المحتوى/ السرد/ الممارسات الأسلوبيّة واللغويّة التي تمّ إنتاجها في نصوص تاريخيّة فريدة من نوعها[2].

المصادر والمراجع

أ- العربية والمترجمة

- إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد. ترجمة عبد الكريم محفوظ. دمشق. اتحاد الكتاب العرب 2000م.
- آن جفرسون: النظريّة الأدبية المعاصرة. تقديم مقارن. ترجمة سمير مسعود. دمشق. وزارة الثقافة 1995م.
- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي. الدار البيضاء. المركز الثقافي العربي 1992م.

ب- الأجنبيّة

- **Allen Graham.** Intertextuality. London & New York. Routledge. 2000.
- **Brownlow. Jeanne P. and John W. Kronik.** Hal L. Boudreau. Intertextual Pursuits: - Literary Mediations in Modern Spanish Narrative. Lewisburg: Bucknell University. Press. 1998.
- **Coller. Jonathan.** The Literary in Theory. Palo Alto: Stanford University. Press. 2006.
- **Danto Arthur C.** The Philosophical disenfranchisement of Art. New York: Columbia University. Press. 2005.
- **Heinrichs. W. P.** «Allusion and Intertextuality» Encyclopedia of Arabic Literature. London & New York: Routledge. 1998.

---

1 - **Irwin:** p 240.

2 - **Jameson Fredric:** The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic . pp 57-58.

القصة العراقية
أسئلة مفتوحة على الوجود والتجريب

بقلم: علي حسن الفواز *

إذا كانت أسئلة الشعر العراقي قد حملت الكثير من هواجس التحديث وقلق المغامرة، فإن أسئلة القصة العراقية لم تكن بعيدة عن انشغالات هذه الهواجس وعن بسالة المغامرة وحدوسها الباهرة، إذ دأب القصاصون العراقيون وبوقت مبكر على التماس ما يمكن أن يجسّ تمظهرات الكتابة الجديدة، وأن يضعوها في فضاءات مغايرة في السياق السردي ومخيالاته ووظائفه وتوصيفاته، وبما يمنحها إطار هوياتيا مفارقا، إذ تحول هذا الإطار إلى فضاء قابل للقراءة والتأويل وإلى إثارة المزيد من الأسئلة حول جدّتها وفعالية وعي قصاصيها. فإذا أردنا أن نستعيد تاريخ المعطى الفني في هذه القصة لإجراءات البحث والكشف والمقاربة، فإننا سنجد أنفسنا أمام تحولات شاخصة، وأمام فضاءات غامرة، تشبه إلى حد كبير ما عايشته الظاهرة الشعرية، إذ اتسعت أمام القصة العراقية ذات الأسئلة التي تبحث في الشكل والمعنى والهوية والتاريخ وأصل الحكاية، أو العلاقة مابين القصة والحكاية، وطبعاً فإن استقراء هذه المقاربات ظل محسوراً بسبب ضعف المرجعيات النظرية والمناهجية والنقدية التي لم تتأصل بشكل فاعل لافي البيئة الثقافية ولا في المؤسسات الأكاديمية، وباستثناءات محدودة خاصة لقصص القصاصيين عبد الملك نوري الذي استشرف بوقت مبكر وعي التحول الفني في الكتابة القصصية، وقصص فؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان ونزار سليم ومحمد روزنامجي وجيان وعيسى الصقر ومحمود الظاهر ونزار عباس ومحمود عبد الوهاب وعبد المجيد لطفي وغيرهم.

المنجز القصصي في هذا السياق كان أكثر تمثلا لشروط المغايرة والانفتاح

---

* كاتب من العراق.



على التجريب، رغم أن المنجز القصصي العراقي كان أكثر الفنون السردية التزاما بالإطار الحكواتي أو الوعظي، خاصة قصص الثلاثينيات والأربعينات عند محمود أحمد السيد وأنور شاؤول وجعفر الخليلي وذنون أيوب وعبد الحق فاضل وغيرهم، أي حيازة هذه الكتابات القصصية على على نوع محدد من البنى النسقية التي جعلتها حاملة رسالة إلى جماعة ما، وليس تمثلها لوظائف داخلية فنية تقوم على اساس الكفاية التي تشبعها وظيفته الاجتماعية إزاء تصوير مشكلاته العامة.

التحولات الكبرى الشاخصة في القصة العراقية لم تكن تحولات عامة، كتلك التي تحدث في الظواهر التاريخية، ولم تضع نفسها إزاء أفق رخو يتسع للمغامرين الحالمين بسهولة، إذ ظلت هذه المغامرة مسكونة بنوع مشوب بالتحدي وشهوة التحول، ونوعا من التعالي المحكوم بشروط وأوهام التجاوز، شروط الوعي، وشروط الاغتراب الداخلي عن التاريخ والنمط، وشروط الانكشاف على المغايرة التي ضجت بها عوالم الكتابة القصصية الجديدة عبر نماذج كتابتها، وعبر نماذج ترجماتها، التي تحولت إلى ما يشبه الثورة غير المنضبطة، وأحيانا مايشبه الإشاعة التي أدخلت الكتابة القصصية إلى جغرافيا عائمة من الكتابة القائمة على الإغراق في الترميز والاغراب، وإخراج التجريب من هاجس المغامرة إلى سطحية التقليد.. لذا فإن الحديث عن المغامرة الأولى لمحمود أحمد السيد، بات يفقد الكثير من جدواه إلاّ في سياق الحديث عن الريادة، فإن الحديث عن تاريخ المنجز الفني في القصة العراقية ومقاربة تحولاته المهمة، بات هو الأكثر جدوى وأهمية، إذ لم يعد هذا التاريخ باعثا على إثارة حوافز الكشف، مثلما لم يعد معياراً، إلاّ في إطار الحديث عن الجانب التراكمي في تاريخ القصة بمفهومها التاريخي المعاصر. مثلما أخذ الحديث عن تحولات تاريخ القصة في المراحل اللاحقة طابعاً يميل إلى تجاوز الأرخنة، باتجاه مقاربة السمات الفنية ومعطياتها وتأثراتها في تجارب معينة، والتي تكشف قراءاتها عن مجموعة التأثرات التي أسهمت في صناعة ظاهرتها القصصية، وطبائع تفاعلها مع التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية التي بدأت تعصف بالحياة العراقية إلى نهاية الأربعينات، وهي المرحلة التي شهدت أول التجارب الرصينة التي تنتمي إلى التقنيات الفنية المعاصرة في الكتابة القصصية، والتي تمثل الإرهاصة الأولى لتحولات القصة في مراحلها اللاحقة..

ففي الستينيات كان الإرهاص بالتغاير قد بلغ ذروته مع مجموعة من القصاصيين الذين انحازوا إلى وعي المغامرة مثل ديزي الأمير ومحمد خضير وفاضل العزاوي وسركون بولص وغازي العبادي ويوسف الحيدري وأحمد خلف وجمعة اللامي وخضير عبد الأمير وموسى كريدي وموفق خضر وعبد الرحمن مجيد الربيعي ومحيي الدين زنكنة وإبراهيم أحمد ومحسن الخفاجي ولطفية الدليمي وبثينة الناصري وعبد الستار ناصر وكاظم الأحمدي وعبد عون الروضان وعبد الخالق الركابي وعلي خيون غيرهم، إذ انحازوا إلى توظيف التجريب القصصي في التعبير عن إرادتهم في التغيير أولا، وفي التعاطي مع الشروط التاريخية والسياسية من وجهة نظر مغايرة ثانيا، وإلى الانحياز مقاربة أكثر جدّة في التعبير عن مفاهيم إشكالية كالحرية والهوية والجسد والانتماء ثالثا، فضلا عن استيهاماتهم الداخلية لأزمة وعي الإنسان واستلابه واغترابانه العميقة إزاء التاريخ ورعب السلطة والسجن والقهر والانكسار النفسي والخواء الداخلي، إذ تحولت هذه الاستيهامات إلى بواعث مهمة في الكتابة القصصية المفتوحة على أزمات الإنسان العراقي النفسية والسياسية والاجتماعية، مثلما تحولت إلى بنى رمزية اقتربت فيها كتابة القصة من فضاءات الشعر وتراكيبه الأسلوبية الغامرة بوظائف المجاز والاستعارة والصور المركبة، حتى بات العديد من الشعراء يكتبون القصة ببنياتها المكثفة، ومستوياتها الرمزية، فضلا عن ماتمور به من نزعات كابوسية ورؤى تتراكب فيها البنى الدرامية والغنائية مع المونولوجات وتوظيف النسيج السردي في اللغة، وكأن الكتابة تحولت إلى لذة إشهار بلعبة تسمية (النص) الذي تكتبه استجابة لهذا التوصيف الغائم، والحاضر بكثافته التعبيرية والحسية.. أي أن لعبة الكتابة تحولت إلى تحد للشكل وللمعنى ولمرجعيات الحكي الشفاهية، مثلما تحولت إلى فضاء جاذب لكل المؤثرات التي تركت أثرها على اشتغالات العقل الأدبي العراقي، فالقصة أضحت متنا مفتوحا لكل مؤثرات الكتابة وطاقتها الإيحائية، مثلما أضحت فضاء لإغواءات استعارة ملامح البطل الوجودي والعصابي والايروسي، تلك التي وجد فيه القاص العراقي المضطرب بعض استيهامته، وإشباعاته المشوهة إزاء ما يعيشه في محيطه الغامر بالحرمان والخوف والاغترابات الداخلية، حتى بدت الكتابة وكأنها نوع من التعويض الحسي العالي، والتعويض الشخصاني، والتعويض

اللغوي، فضلا عن تمثلها لشفرات اللاوعي الجمعي الذي تبدى عبر استعادة القاص لبطله الغائب الذي يتجوهر فيه بطله الأخلاقي والتعويضي، المقابل لإشباعات نزعاته العاطفية، ولاستيهامات ذاته المفخمة الارتكاسية إزاء تشوهاتها الداخلية السياسية والإيديولوجية..

إزاء هذه التمظهرات التي استغرقتها قصص الستينات ومابعدها، نجد أنفسنا أمام غابة من الأسئلة، غابة مفتوحة على فضاءات أكثر انحيازا للتجريب مثل القصاصين فرج ياسين ونجم والي وجنان جاسم حلاوي وأمجد توفيق وميسلون هادي وو ارد بدر السالم وقصي الخفاجي ولؤي حمزة عباس وثامر معيوف وفيصل عبد الحسن حاجم وكاظم الحلاق وعبد الستار البيضاني وحميد المختار وشوقي كريم حسن وحسن متعب وأبراهيم سبتي وصلاح زنكنة وهدية حسين وعالية طالب ومهدي جبر وغيرهم.

فهل تمثلت هذه القصص لسمات وأشكال محددة ومهيمنة فرضت نفسها على أشكال الكتابة القصصية للأجيال اللاحقة؟ وهل يمكن أن تكون قصص السبعينات مثلا تحمل هاجس العودة إلى نوع من الواقعية؟ وكيف لنا أن نفحص قصة الحرب مثلا؟ وهل يمكن إدراجها ضمن السياق التاريخي للقصة العراقية؟ وهل يمكن لأبطال قصص الحرب بكل رعبهم وأوهامهم، وتعاليهم وتضخم ذواتهم، وأحيانا ضعفهم الإنساني أمام فكرة الموت، أن يكونوا جزءًا من السياق الذي اصطنع له نماذج قهرية لفكرة البطل المشوه، العدمي المستلب وجوديا والذي كتب عن نموذجه الاغترابي الستينيون كثيرا؟ وكيف لنا مثلا أن نترسم أيضا ملامح القصة الجديدة التي يكتبها قصاصون شباب استلهموا الكثير من تجديدات الكتابة القصصية وتقنياتها، وتفاعل رؤاها مع أسئلة الحداثة، لكنهم ظلوا يعيشون أزمة الإنسان ذاته، الإنسان الذي تستلبه قوى خارجية طاغية؟

أحسب أن هذه الأسئلة ستظل مطروحة كثيراً مع أجيال جديدة عاشت في مرحلة ما بعد الحرب العراقية الإيرانية ومرحلة غزو دولة الكويت، إذ وجدت أغلب الدراسات التي تعنى بالقصة القصيرة في العراق أمام فضاء مغاير، وأمام رؤى نقدية وهواجس اختيارات وفحص نماذجها وتنوع تجاربها وتنوع أساليبها ورؤاها، ومنها قصص أحمد سعداوي وناظم العبيدي ومحمد الحمراني وضياء الخالدي وعلي السبعاوي وضياء الجبيلي وغيرهم.

الهواجس التي عاش تحولاتها كتابة القصة الجديدة انعكست على مستويات أبنيتها الخارجية ونزعاتها التجريبية كثيراً، تلك التي تتعالق مع بنائها اللساني والسيميائي والتصويري والشعري، ومع مستوياتها التاريخية والرمزية، وحتى على مستويات الوظائفية التي مازالت تستلهم بعض إجراءاتها الكثير من مورفولوجيات فلاديمير بروب، لكن حيوات القاص العراقي رغم ما أستغرقها من زمن ومن صراع ومن وقائع، إلاّ إنها لم تتخلص كثيرا من مهيمناتها الكابوسية، وأجوائها الحلمية، إذ ظلت الشخصية القصصية تعاني من هواجس الطرد والعزلة والوحدة والبحث عن تعويضات كبرى في الجسد والمكان واللغة، مثلما ظلت الرؤيا نوعا من التمثل الإيحائي الذي يستحضره القاص لمواجهة التباسات الواقع، وغموض ما يحوطه، وهشاشه عوالمه التي يندفع اليها باحثا عن لحظة وجود مشبعة..

الزمن القصصي في التجارب القصصية العراقية منذ الستينيات، أي بعد انفتاح الكتابة على فضاءات التجريب، لم يعد خاضعا لتوصيفات فكرة الزمن التعاقبي، إذ تحول إلى هذا المعطى إلى زمن سردي، زمن داخلي، وهذا التحول يفترض فكرة الترامن التي ظلت تلازم وعي القاص وحركته، ومقاييسه الاستعمالية لدالة هذا الزمن، وحتى تقنيات التداعي التي تعدّ من المظاهر التاريخية للسرد الحداثي، ظلت مباحة للقاص الذي يوظفها بنوع المهارة التي يطغى عليها التركيب في طرائق الاشتغال كما يسميها سعيد يقطين، حيث التماهي مع لعبة تحويل النص إلى نص افتراضي آخر يقوم على اختراع تعالقات نصية بين النص السردي التاريخي مثلا، والنص التخيلي، وأن التفاعل بينهما هو الذي يعطي لوظيفة الزمن قوتها، إذ تبدو اللغة الوجه الآخر للحكي، وأن القصص المضمنة، أو الميتاسرد، هو تعبير عن اقتراح شكل سردي لكتابة القصة الذي يتداخل فيه التضمين والتأطير كما يقول سعيد يقطين..

في هذه الاختيارات عمدنا إلى تقديم نماذج مختارة لتجارب قصصية تنتمي إلى فضاءات متعددة، لكنها تشترك في نزعة التجريب والمغامرة والبحث عن الوجود العميق للكائن الذي يواجه مأزقه التاريخي والإنساني بحثا عن حريته، وانفتاحا على أسئلته الكبرى، أسئلة المعنى والهوية والمكان، فضلا عن تبيان ما تمثله هذه القصص من ملامح فنية وتقنيات قصصية تفترض وعي التجريب،

ووعي مفاهيم الحداثة وأسئلتها، وطرائق كتابتها التي يكشف تنوعها عن جدّة هذه التجارب في التعاطي مـع إشـكالاتـهـا ومـع أغراضها، وتمثلها للروح العراقية وأجوائها، والتي نجدها في الكثير من هذه القصص كرؤى وتصورات ينكشف فيها الوعي القصصي على لحظته التـاريـخيـة، وعلـى مـقـاربـاتـه في استعادة الهويات العراقية بوصفها هـويات أزمـة وتحـول وبحث دائب عن الوجود.. وفي قصص الأجيال اللاحقة وتجاربها الجديدة، نجد أن الاخـتـيـارات وجـدت نفسها أمـام صعوبة بسبب سعة الفضاء القصصي لهذه التجارب، ولطبيعة المهيمنات التي بدت أكثر حضورا في الحياة، مثل الحرب والسلطة، بكل محمولاتها الرمزية والواقعية، والتي وضعت الكثير من إجراءاتها إزاء الأنمــاط الـكـتـابـيـة التي استـغـرقـت المـكـان الـعـراقـي، على مستوى الهوية والجسد والكينونة، وعلى مستوى الاستعادة والإشباع، تماهيا مع وعي هؤلاء القصاصيين لأهـمـيـة تـعـالـق هـذه الـكـتـابـات مع المـسـتـويـات الـسـرديـة التاريخية والحكائية المثيولوجية والدينية، إذ إمكانية تراكب الأحـداث كوقائع، وكتخيلات سـرديـة، وعلى وفق ما تضعه فـي شــروط كتابتها التي بدت أكثر انشغالا بالثيمات المثيرة والفاجعة لهذه الأحداث، وبمواقف شخصياتها، وتفاعلاتها الرمزية الغامضة مع مراثي التاريخ العراقي ومدوناته، خاصة تلك التي تبدو فيها الحكايات وكأنها أقنعة للحوادث التي عاشها أبطال القصص، وأن مهارة التحويل الرمزي والتاريخي هي اللعبة الأثيرة التي تحدد فاعلية التعالق، وكثافة البناء السردي الذي ينهل من وظيفة الحكاية، ووظيفة القصّ الكثير من إجراءاته اللافتة، وتوغلاته العميقة في الحيوات التي تعيش أزمـات وجودهـا وصراعها بامتياز..

لبنان
الآداب
العدد رقم 2
1 فبراير 1953

القصة العراقية الحديثة

بقلم الدكتور سهيل إدريس

يعتقد كاتب المقال ان القصة العراقية الحديثة تقف في طليعة النتاج القصصي في الادب العربي المعاصر من حيث انعكاس الاوضاع الاجتماعية في مرآة الادب . وهو يحاول في هذا المقال ، وفي ما سيليه ، درس هذا النتاج وتقويمه واستخراج اتجاهاته الكبرى .

ليس من اليسير على المؤرخ الأدبي ان يكوّن فكرة واضحة عن النتاج الأدبي في العراق قبل نهاية الحرب العالمية الاولى ، فقد كان هـذا النتاج من القلة والاضطراب بحيث يستعصي على التحري والدرس .

على ان ملامح الادب العراقي بدأت تتضح على أثر الهزّة الكبرى التي أحدثتها الثورة العربية في الشرق العربي كله. ولعل العراق كان أسبق البلاد العربية الى تسجيل انعكاسات هـذا الحدث التاريخي في أدبه . وهذه النزعـة التي ميزت الادب العراقي الحديث من ادب سائر البلاد العربية ، ظلت تلازمه ولا تزال حتى الآن حتى أصبحت طابعه الخاص .

وتتجلى هذه النزعة ، اكثر ما تتجلى ، في الادب القصصي الذي أنتجه العراق في الثلاثين عاماً الماضية ، فهو أوفر البلاد العربية الحديثة اهتماماً بالسياسة والاصلاح الاجتماعي ، ونادراً ما تعالج الروايات والقصص العراقية مواضيع تخرج عن هذا النطاق.

ولا يترتب على ذلك ان نعدّ هذا الادب ادب دعاية ، وانما هو يستحق ، على العكس كل تقدير ، لان كتّابه انما يعبرون عن اهتمام الامة بوضعها وحالتها السياسية والاجتماعية ، ولهذا كان الادب العراقي الحديث ولا يزال ، أدباً حياً صادقاً فعالاً ، لانه صادر عن مجتمعه ، وعاكس لمختلف تياراته .

وفي إمكاننا ان نقسم الادب القصصي في العراق ، في هـذه الاعوام الثلاثين الماضية ، الى ثلاث مراحل لا نؤرخها بالمقياس الزمني بقدر ما نؤرخها بتطور النزعات والتيارات .

١ . المرحلة الاولى

رائد الادب القصصي في العراق هو محمود احمد السيد . « وقد تفتحت موهبته مع تفتح امل العراقيين بقيام حكم ذاتي ديموقراطي ، تعود السيادة فيه للشعب الذي أراق دمه في كفاحه ضد استعمار العثمانيين والانكليز »[١] والواقع ان«السيد» قد كرّس نفسه لانتاج أدب مقاومة ونضال كان مسوقاً الى إنتاجه بسبب من أوضاع بلاده السياسية والاجتماعية ، ولم يكن بوسعه إلا ان يستجيب لحاجات الشعب الاجتماعية ، ومن هنا كان إسهامه في رسم الطريق الجديد .

أما آثاره الاولى : « في سبيل الزواج » (١٩٢١) و « مصير الضعفاء » (بدون تاريخ) و« التعساء» و«النكبات»، فهي عمل مبتدىء ينقص فنّه التركز والقوة والتجربة الناضجة . وقد نشر بين ١٩٢٣ و ١٩٢٨ مجموعات مقالات يرتفع فيها صوت الثورة .

ومع رواية « جلال خالد » (١٩٢٨) يبدأ محمود احمد السيد ادباً قصصياً وطنياً كان له شأن وقيمة . وهذه الرواية تصوّر نفسية شاب عراقي ينتمي الى ذلك الجيل المتحمس من المناضلين الذين خلقتهم الثورة العربية الكبرى إبان الحرب العالمية الاولى في مختلف الاقطار العربية . ففي عام ١٩١٩ غادر جـلال ، بطل الرواية ، العراق الذي كان يحتله الانكليز وفي نيته ان يتجه الى الحجاز وطن الثورة العربيـة ، ولكنه لم يتمكن من ذلك ، فقضى حيناً من الزمن في الهند حيث صادق بعض الشبان الهنود الذين كانوا يعملون ، هم الآخرين ، من اجل استقـلال بلادهم . وقد ربطته صداقة حميمة بصحفي هنـدي ثائر أتاح له مجال توسيع آفاقه الفكرية والوقوف على القضايا الاجتماعيـة والسياسية . ومـا لبث جلال أن أدرك الظلم الاجتماعي الذي يعانيه الهنود ، فخرج مفهومـه الوطني من إطاره الضيق الى مفهوم إنساني واسع . وقد شهد يوماً اشتباكاً عنيفاً بـين البوليس والمضربين من العمال ، فذكر انه انما غادر بلاده لانه لم يكن يحتمل ان تُحرم استقلالها ، وأنه لم يشهد فيها يوماً أي إضراب « لانه لم يكن هناك عمال ، وإنما مع الاسف فلاحون فقراء جائعون ، ومع ذلك فهم مستسلمون . » وقـد أثر الصحفي الهندي ، وكان اشتراكياً متحمساً ، تأثيراً كبيراً في

---

١) عبدالقادر البراق « اعلام من الشرق ص ٧٩ » .

جلال الذي ادرك انه يؤمن بمفاهيم كثيرة مغلوطة لم تكن ضرورة عدم تحرر المرأة العربية اقلها شأناً . وقد ظل يواصل تثقفه ويستمع الى المحاضرات العديدة التي كان يلقيها اساتذة معروفون حتى بلغه نبأ ملأه حماسة وسعادة، هو نبأ ثورة القبائل العراقية في الشمال ، عام ١٩٢٠ ، على الانكليز ، وكان يحترق شوقاً لكي يعود الى بلاده حيث يشارك في الثورة ، ولكن نبأين اخمدا حماسته ، وهو في طريق عودته : اخفاق الثورة العراقية ، واحتلال الفرنسيين لسوريا . واضطر الى الفرار والهرب ، ولكن الى عالم الكتب هذه المرة ، فعكف على قراءة جميع الكتّاب الاجتماعيين ، الشرقيين والمستشرقين ، وتأمل في حالة العرب المتأخرة فآمن بان تأخرهم مردود الى جهلهم والى الخلافات التي تقسمهم ، والى الرأسماليين الذين يستغلونهم والى السياسيين الذين يخونونهم . وسرعان ما شعر بثقل المهمة الملقاة على عاتقه بان يشن حرباً لا هوادة فيها على جميع هذه الآفات .

ولا ريب ان قيمة الكتاب تقوم على فكرة الرواية، لا على الفن القصصي فيها . فلا شك في ان المؤلف يعكس نفسية جيل باكمله حين يدرس نفسيّة جلال ، ولكنه يعمد ، من اجل ذلك ، الى طريقة تقريرية تحرم الرواية كل قيمة فنية : ذلك ان النصائح والمواعظ والدروس الاخلاقية التي تفيض بها تستنفد القارىء ، آخر الامر . واما الحادثة العاطفية التي ترافق الرواية فهي من التفكك بحيث ان حذفها لايضرّ بالرواية .

ثم اننا نجد روح جلال حاضرة في جميع اثار محمود احمد اللاحقة . فان مجموعة « الطلائع : صور واحاديث » (١٩٢٨) تحوي اصداء من الرواية الاولى . مثال ذلك « الطالب الطريد » التي تروي قصة طالب فقير طرده مدير المدرسة اثر مشاحنة حدثت بينه وبين طالب غني . والجدير بالذكر ان المؤلف قد تناول هذه الاقصوصة ، في مجموعة تالية ، ليكسبها معنى اجتماعياً ابعد واعمق ، فاننا نرى هذا الطالب نفسه ، بعد بضعة اعوام يلتحق بمصنع يعمل فيه ليكسب عيشه ، ونلمس ان اعتزازه وحسه بالجدارة الانسانية هما من القوة بحيث انه لا يتردد في ضرب صاحب المصنع الذي كان يعامله معاملة سيئة . وقد سيق طبعاً الى السّجن ، ولكن ليس لذلك اية اهمية . فان فكرة المؤلف واضحة : سيخرج صاحبنا من السجن يوماً ، ولكنه يكون قد امتلأ احساساً بالظلم وانتفاء العدل الاجتماعي ، وهو لن يقصر في التفكير بالثورة واقناع الناس بها .

وهكذا لا تقوم قيمة هذه الاقصوصة على حادثتها بالذات ، وانما على ما توحيه وتستشرفه من امكانيات . واقصوصتا « الامل المحطم » و « مجاهدون » تستمدان فكرتهما من الينبوع نفسه فتصوّر الاولى يأس الفرار ، الحل الذي ترتضيه النفوس الحائرة ، وتصور الثانية قلق فريق من الشبان الذين يحلمون باصدار جريدة ، ولكن المال كان ينقصهم . غير ان شدة ايمانهم بمشروعهم كان يحجب عنهم هذه الحقيقة ، فلا يجدون الا ان يتهم بعضهم بعضا بالاهمال والكسل .

وفي المجموعة بعد ذلك اقاصيص هي اقرب الى الصور مثل « انقلاب » و « جماح هوى » التي تصور تفتح عاطفة جنسية لدى مراهق ، و « أوَ تسهرين ؟ » و « رسالة هجر » وكلتاهما تتناول قصة علاقات تشترك فيها امرأة بغي .

ولعل خير آثار محمود احمد السيد مجموعته « في ساع من الزمن » (١٩٣٥) ففيها تصوير صادق لبعض المظاهر الاجتماعية في العراق : « عاتكة » امرأة هجرها عشيقها فسقطت في الرذيلة؛ « طالب افندي » رئيس قبيلة يعشق راقصة ؛ و « رصاصة في الفضاء » تصور نموذجاً آخر من هذا الجيل القلق الذي يؤثر احياناً الضياع ويسعى اليه بسبب انه لا يتمكن من التعبير عن عاطفته القومية .

اما اقصوصة « باداي الفايز » فهي اجمل اقاصيص الكتاب ، ولعلها من اجمل الاقاصيص العربية الحديثة . انها تصور لنا الحياة الحائرة التي تسوقها قبائل الفلاحين التي تعيش على ضفتي نهر الفرات ، وتصور اخلاق هولاء الفلاحين اصدق تصوير . فباداي شاب عزيز النفس يرفض ، كما يرفض رفاقه ، ان يسيء مالك الارض معاملته . وقد ثار يوماً على سيده حين اصابته ضربة من عصاه ، ولكن هذا السيد سخر به وعيّره بجبنه يوم امتنع عن الانتقام لاخيه اذ قتله جاسم احد رجال القبيلة المجاورة. وقد احس باداي بكرامته تجرح ، فعزم على ان يقتل « جاسم » . وقد ترصده بالفعل في الليلة التالية امام خيمته ، ولكن النهر فاض فجأة فحطم الجسور والسدو، وغمر الارض التي كانت تقوم عليها قبيلة جاسم . وحين رأى باداي عدوه يكافح من اجل انقاذ اسرته ، اقبل يعينه ، فحمل احد اولاده الى مكان امين . ثم عاد الى بيته دون ان يحقق ما جاء من اجله . وما لبثت قبيلة جاسم ان اقامت سداً جديداً وعادت

الى ارضهـــا ثم قامت المساعي للصلح بين الرجلين. ولم يتردد جاسم في ان يقدم اخته لباداي الذي تزوجها. ومنذ ذاك الحين لم يبق احد يجرؤ على ان يعيّر باداي بانه جبان .

وقد وفق المؤلف ، في هذه الاقصوصة ، الى ما لم يوفق اليه في اقاصيصه السابقة من الناحية الفنية . فان شخصياته هنا حية واضحة الخطوط ، وسرده طبيعي لاتكلف فيـه ، واسلوب الموعظة الذي يشهـده القارىء في آثاره السابقة ، غير موجود هنا ، فضلاً عن ان العادات مرسومة رسماً جيداً ، وخلق العفو عند المقدرة الذي يمتاز به العربي اجمالاً موصوف بصدق كبير.

وفي هذه المرحلة البدائية من تاريخ القصة العراقية الحديثة صدر كتابان لانور شاؤول باسم « الحصاد الاول » (١٩٣٠) و « الحصاد الثاني » (١٩٣٦) وهذا الاخير مجموعة اقاصيص مترجمة واما الاول فيضم اقاصيص موضوعـة يبدو المؤلف فيها وهو يحاول ان يعي مهمته كقصاص. وقد جاء في مقدمته:

« ان حصادي هذا لم يخل من متاعب وعقبات ، لاني لست سوى احد القصصيين العراقيين الذين يحاولون خلق القصة العراقيـة من العدم ، لست سوى « كشاف » امهد الطريق لهذا الضرب من الادب البالغ الذي اصبح له من سيطرته في عالم النشر مقام سام وفضل لاينكر ». ثم يعرض المؤلف للصعوبات التي يجدها الكاتب العراقي في اختيار موضوعاته فيقول : « ليس مجهولا لدينا ان مجتمعنا ما زال ضمن حدود ضيقة ، وان الحرية الفكرية ما زالت في افق اعتم . وان الجمهور لم يتعود استماع قارص اللوم ومر الانتقاد يفرغه الكتاب القصصيون في صلب قصصهم ... »

وبعد ان يبوب قصص كتابه ، ينتقل الى معالجة قضية الجو العراقي وامكانياته القصصية فيقول :

«ارى ان هناك دعوى كثيراً ما يتبجح بها بعض المتأدبين مفادها ان الجو العراقي لايصلح لتكوين القصة ، اذ ليس عندنا ما يسهل ملتقيات الحب وتكثير حوادثه التي يجب ان تـكون محوراً لدوران القصة العراقية . انني ازاء هذه الدعوى لايسعني ، مع اقراري بقحول التربة الغرامية ، الا ان اعلن خطلها وبعدها عن الصواب ، اذ ان القصة لاتقوم على القبلات الحارة يتبادلها العشيقان ، او على لواعج الهوى بينها الحبيبان فحسب ، انما تستمد عناصرها من المجتمع بما فيه من عادات ، تقاليد ، مبادىء ، اخلاق وآداب ، وبما فيه من نقص او انحطاط ، او ارتباك او غير ذلك مما يلفت نظر القصصي ويستدعيه للاصلاح ... »

هذه المقدمة لاتخلو من اهمية. فاذا تعمقناها رأينا ان المؤلف قد اختط فيها نهجاً له في معالجة القصة . ولكن الذي يؤسف له انه لم يحقق هــذا النهج في مجموعته ، لانها لاتضم بالاجمال الا حكايات سريعة هي تلخيص لروايات كبيرة ، لا قصص فنيـة مركزة . ثم انها تخضع لاهمال وسهولة بارزين ، وتخلو من كل ابداع . فالمؤلف يروي بلغة جيّدة غالباً ، ولكنها غير مؤثرة ، حكايات بسيطة او غريبة لا تحمل معنى قوياً او تدل على اتجاه هام : قصة فتاة ترفض الزواج بالرجل الذي اختاره لها ذووها لتتزوج حبيبها (بنفسجة) ، وابن سفاح لايعرف الا في عهد متأخر جداً حقيقة هويته (اللقيط) وامرأة تخنق ابنتها الخامسة بعد مولدها ، بدافـــع من زوجها ، فتتقطع لذلك حسرات (هذيان زوجة) وزوج ينتهي الى الجنون لفرط ادمانه على الخمر (سكر فجنون) ، وزوجة تحسب ان زوجها قتل في المعركة فتتزوج سواه ، وحين يعود الاول ، تصاب بالجنون (المجنونة).

وهناك قصص خاليـــة من اي معنى مثل « ضياع الاثنتين » و « مشاهد ليلة » و « المقامر » و « صفقة خاسرة » الخ ... اما التصوير الاجتماعي الصادق فنكاد لا نجـده الا في « تنفوف العيد » ، التي تروي قصة ام تسرق لتشتري لطفلتها ثوباً ليوم العيد ، وفي « آمال ممزقة » ، التي تعبر تعبيراً ضعيفاً جداً عن القلق المستحوذ على الشبان الساعين وراء مثل أعـلى مفقود . ومعظم القصص في الحق تفتقر الى السمة الخاصة وتسقط في العـــادي العمومي ، فاذا اضيف الى ذلك انعدام التحليل النفسي ظهرت بشكل اوضح القيمة الضئيلة لهذه القصص .

وقد جرت العادة على اعتبار انور شاؤول من رواد القصة العراقية الى جانب محمود السيد . اما نحن فنشبهه بالمنفلوطي في مصر . فبالرغم من ظهور كل منهما في جيل الرواد ، فان تأثيرهما في خلق الأدب القصصي ضعيف جداً .

ب. المرحلة الثانية

يتضح مما تقدم ان المرحلة الاولى في نشوء الأدب القصصي بالعراق هي مرحلة تحسس وتلمّس . فان في آثار السيد لهجة وعظ تقريرية أضرت بالناحية الفنية من قصته . اما انور شاؤول الذي حاول ان يسبـغ على قصته طابعاً فنياً أوضح ، فقد كانت معظم أقاصيصه غثة باردة .

اما المرحلة الثانية التي تبـدأ مع القصاص ذو النون ايوب حوالي ١٩٣٦ ، فقد حاولت ان تقيم القصة العراقية الحديثة على اسس أثبت وأركان أمتن . ذلك ان جل الروائيين والقصاصين الذين ظهروا فيها ، سعوا الى انتاج أدب حيّ يجمع الى حاجات الواقع الاجتماعية ، حاجات الفن ومقوماته . والواقع اننـــا نشهد في هذه المرحلة ولادة آثار فنيـة تشبه الآثار المصرية او اللبنانية التي صدرت في ذلك العهد بفرق واحد ، هو ان الآثار العراقية ظهرت إثر فترة أقصر من فترات التطور .

وأهم هذه الآثار ولا ريب مـا كتبه ذو النون ايوب في

الرواية والاقصوصة ، وهو دون شك اغزر كتاب القصة في العراق. فقد اصدر حتى ١٩٥٢ روايتين طويلتين واحدىعشرة مجموعة من الاقاصيص.

وطريقة المؤلف في تقديم أبطاله تعتمد على الحركة والعمل ، لا على التحليل والوصف . فان حركاتهم وتصرفاتهم هي التي تكشف عن اعماق نفسياتهم . ويبلغ ايوب في ذلك درجة طيبة من التوفيق والنجاح. ويتبع مجموع آثاره القصصية تطوراً هاماً يتعاقب فيه التحسن ويطّرد التقدم .

والملاحظ في مجاميعه القصصية ان كل مجموعة تتناول لوناً من الافكار يربط بين مختلف المواضيع : فبينما تصور المجموعة الاولى « رسل الثقافة » (١٩٣٦) كفاح هذه الطبقة المثقفة التي تتألف من المعلمين والاساتذة، تقدم لنا المجموعة الثانية «الضحايا» (١٩٣٧) نماذج من هؤلاء الذين يسقطون صرعى التقاليد والأوهام التي تطغى على المجتمع فتفسده . فهذه امرأة لا يمنعها ذكاؤها الألمعي من ان تسقط في الرذيلة (اقصوصة «ساقطة»)، وتلك فتاة تنتحر لأن ذويها يفرضون عليها الزواج بشيخ مسن ولكنها تسلك (طريق الخلاص) ، وتلك ايضاً فتاة لا يتردد اخوها في قتلها إذ يراها تتحدث إلى جار لها (شرف) . على ان لهجة النقد الاجتماعي تبدو اكثر اضماراً في مجموعته « صديقي » (١٩٣٨) وهي تضم بضع صور لأبطال ثائرين على التقاليد والقيود الاجتماعية . فأقصوصة « عندما تثور العاصفة » تقدم لنا موظفاً برماً بقيود وظيفته ومتطلباتها . حتى إذا صرف من الخدمة ، وهذا ما كان ينتظره بفارغ صبر ، انخرط في العمل الحر ، ولم يتردد في ان يعمل سائق سيارة ليكسب حياته «بنبل وشرف» ويعيل بعد ذلك خمسة عاطلين عن العمل . وفي هذه الاقصوصة حس فكاهي دقيق يجعل لها قيمة خاصة. واما «النهاية» و «تمرد» فتضمان آراء كاملة في فلسفة الثورة على أكاذيب المجتمع . وفي مجموعة «وحي الفن» (١٩٣٨) نلتقي بشخصيات تكاد تكون غريبة ، وهي شخصيات أتعبها الفساد وملأها المجتمع المزيف تبرماً بالحياة ، فسعت إلى التماس السلوى والهرب من الواقع بالانغمار في دنيا الفن . ونقرأ هنا احدى روائع المؤلف القصصية « حلم على نغم » التي تروي قصة تكوّن حلم على نغمات مقطوعة ريمسكي كورسكوف الشهيرة « شهرزاد » ، فان حركات هذه الموسيقى تعبر في ذلك الحلم عن مختلف مظاهر الفساد في السياسة الحكومية، حتى تبلغ نهاية المقطوعة «غرق باخرة السندباد» وهي ذات مغزى بعيد .

وفي مجموعة «الكادحون» (١٩٣٩) يستغرق ايوب في طبقة العمال والفلاحين الذين يهدي اليهم كتابه على انهم « منبع ثروة العراق» ، وهو يختارهم جميعهم تقريباً من الريف. او من سكان شواطىء النهر، كساحب المراكب، ذلك المسكين، الذي يعصى على اشد الاخطار ويقهرها ليموت آخر الأمر أتفه ميتة ، او كذلك الثائر الذي يحرز مع رفاقه ، في إحدى معاركهم ضد الانكليز ، نصراً رائعاً ولكنه لا يلبث ان يهلك في معركة ضد الجنود العراقيين انفسهم. وأقصوصة « المشنقة » في هذه المجموعة نفسها اقصوصة بديعة تستحق اهتماماً خاصاً، ولا سيما ان الحس الفكاهي الذي يتخللها يحمل في صميم ذاته حس الفجيعة :

ألقي حزباوي، الذي ثار على جنود الحكومة ، في السجن. وهناك راح يستعيد حياته الماضية،فاذا هو يفضل هذا السجن على كوخه الصغير الذي احترق ذات يوم. والذي آلمه من ذلك كله ان امرأته قد هلكت في الحريق . وقد دعاه بعد ذلك رئيس القبيلة الى مأدبة اجتمع فيها اناس كثيرون، فأكلوا كما لم يأكلوا من قبل ابداً ، ثم دعوا الى ان يقوموا بثورة ، فلم يتردد احد منهم في تلبية الدعوة . ومن سوء حظ حزباوي انه ألقي القبض عليه مع بعض رفاقه . اما الآن، وهو في السجن، فهو يشعر انه لم يقم بالثورة الا ليخفف الاشجان التي خلفها في نفسه احتراق منزله وامرأته . وها هم يحدثونه الآن عن « المشنقة »، ولكن ما هي المشنقة ؟ انه لم يسمع احداً يتحدث عنها طوال اقامته في كوخه ! فهل تكون المشنقة اختراعاً كالسيارة او كالقطار الحديدي ؟ وفي اليوم التالي أتى من يخلي سبيله ، فلم يفهم من أمره شيئاً... وسأل حارساً : لماذا أخلوا سبيله ؟ فأجابه : لقد شنقت وانتهى الأمر . وهكذا خرج حزباوي من الثورة، وفي رأسه بضعة اسرار لم يجد لها حلاً : لماذا ثار ؟ لماذا حكم عليه بالاعدام ؟ ما هي المشنقة ؟ وكيف يشنقون محكوماً عليه فلا يموت ؟ أسئلة ستظل مزروعة في رأسه حتى يتزوج من جديد ، ويومذاك ينسى امرأته الميتة والثورة وشقاءها .

إن في هذه القصة صورة صادقة جداً لسذاجة القروي وطاعته العمياء، واستسلامه الكلي ، ولاسيما انعدام اي مثل اعلى له . أوليس في اللهجة الفكاهية التي اديرت بها القصة حس تراجيدي عميق لمصير هذا الكائن الأعمى ؟ ذلك الاستسلام الذي يبدو لوناً من الاهانة هو ايضاً موضوع قصة اخرى تحمل عنوان « آلام مزمنة » وتدور حول تلك الآلام التي يتحملها الشعب بصبر عجيب حقاً.

« للبحث صلة » **سهيل ادريس**

لبنان
الآداب
العدد رقم 3
1 مارس 1953

القصة العراقية الحديثة

بقلم الدكتور سهيل ادريس

يعتقد كاتب المقال ان القصة العراقية الحديثة تقف في طليعة النتاج القصصي في الادب العربي المعاصر ، من حيث انعكاس الاوضاع الاجتماعية في مرآة الادب. وقد تحدث في القسم الاول من هذه الدراسة [الآداب العدد الثاني ، شباط] عن آثار محمود احمد السيد رائد القصة العراقيـــة، وحلل نتاجه القصصي الذي يصور تصويراً موفقـاً بالاجمال بعض مظاهر الحياة الاجتماعية في العراق، مما لم يبلغه انور شاؤول في اقاصيصه السطحية.

وانتقل الكاتب بعد ذلك الى المرحلة الثانية من مراحل تطور القصة العراقية ، وفيها يتجلى اهتمام الكتاب بمراعاة حاجات الفن الجمالي ومقوماته الى المضي في تصوير الوضع الاجتماعي. ويبدو ذو النون ايوب ابرز وجه من وجوه القصاصين في هده المرحلة . وقـد حلل الكاتب بعض آثاره ، وهو يتابع هنا تحليل سائر آثار ايوب ، وآثار القصاصين الذين ظهروا في هذه المرحلة الثانية للقصة العراقية .

-٢-

وتنقلنا مجموعة « العقل في محنة » (١٩٤٠) باسلوبهـــا الرمزي الى عالم غريب لم يعوّدنا ذو النون ايوب إياه . ومن اليسير ان ندرك السبب الذي من اجله آثر المؤلف هـــذا الاسلوب لانتقاد العهد القائم في تلك الفترة من الحرب الاخيرة ، فهو يسرد اساطير وحكايات تدلّـل عـلى عبث العيش في بلاد بعيدة ؛ ففي هذه الاقاصيص يخضع « العقل » دائمــاً للتقاليد السخيفة والاحكام المسبّقة الشائعة؛ ولكنّ هناك دائماً رجلاً « شاذاً » يصارع ويكافح ، غير انه ينتهي بالاخفاق ، لأن مفهومه يختلف عن مفاهيم الناس جميعاً ، وهكذا ينتصر الفساد آخر الأمر .

وحين انتهت الحرب والغيت الرقابـــة ، لم يكن هناك ما يمنع المؤلف بعد من ان يجهر بلهجة أصرح . فنحن نراه في مجموعته « عظمة فارغة » (١٩٤٧) يعود الى مهاجمة المسؤلين الذين يخونون الشعب . فاقصوصته الاولى تحدّثنا عن الظروف التي تمت فيها معاهدة بورتسموث والثورة العراقية التي تبعتها ، وتسخر الثانية سخرية شديـدة من « دولة رئيس الوزراء » . وفي « اوامر عسكرية » ينتقد نقداً لاذعاً استغلال العسكريين لمناصبهم ؛ وفي « مُزارع عصري » يهزأ بالتخصّص الذي لا يملك الحاسّة العملية . ولا بد لنا ان نلاحظ هنا انّ هذه المجموعـة ضعيفة الفن الجمالي . وان معظم اقاصيصها تسقط في اللهجة الصحفية.

اما لهجـة اقاصيص المجموعة الأخيرة لذو النون ايوب « قلوب ظمـأى » (١٩٥٠) فتعود الى الهدوء والطمأنينـة واللامبالاة تقريباً ؛ فكأنهـا لهجة المصارع أرهقـــه طول المقاومة ، فبات لا ينشد إلا الراحه والاستجمام . والواقع اننا نقرأ في المقدمة ان المؤلف قد اخفق في الانتخابات البرلمانية بسبب المناورات الحكومية ، فاذا هو يستدعي الســـلام بانفاسٍ شعرية . ولكن بيأس محزن ايضاً . والاحساس بالألم يكتسب في هذه المجموعة قيمة خاصة ، إذ نرى البطل يبحث دائماً عن مفرّ يستعصي عليه ... فهو يعتقد ذات لحظة انه التقى في الحلم بحبيبة ، فاذا هو يستيقظ على صورة امرأة بغيّ لا تحمل له إلا « السراب » ؛ ومرة اخرى التقى بـ « وجه صبوح » نجح لمدة ما بان ينتزع من رأسه فكرة الانتحار ، ولكن هـــذه الفكرة انتصرت اخيراً : « لماذا انتحر ؟ » . وهذه القصة بالذات تنطوي على فلسفة لليأس تنبع من اغوار فكرٍ عذّبته الاكاذيب والنفاق وموت الحقيقة . . وإن مثل هذا الفكر لا ينتظر الاّ تحدياً صغيراً واحداً ، ولو كان حبّةً من غبار ، لينطفيء ويزول . هذه القصة التي ينفذ فيها اليأس نفوذاً شديداً تصوّر الحالة الروحية لنخبـة الشبيبة العربية التي تنشد الحرية والاستقلال ، فتجعل منها قيود المجتمع واهمال السلطات كائنات لا قدرة لها على شيء .

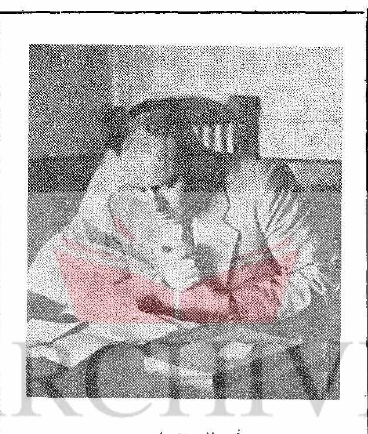
وينبغي لنا بعد ذلك ان نولي روايتَي ذو النون ايوب : « الدكتور ابراهيم » (١٩٣٩) و « اليـد والارض والماء » (١٩٤٨) عنايةً خاصة . فهما تقدّمان صورةً اكمل وأوسع لفساد بعض مظاهر الحياة الشعبية والسياسية في البلاد .

و « الدكتور ابراهيم » سيرة تروي مختلف مراحل حياة شاب من الطبقة المتوسطة ، وقسمها الاول يصور طفولة البطل وجو الكذب الذي عاش فيه والذي خلقه له اب عرف كيف يستغل سذاجة العوام حين زعم انه اكتشف قبر ولي من الاولياء . وما لبث هذا الاب الذي كان الجميع يحترمونه ، ان اصبح شخصية هامة ذات نفوذ. وقد تزوج اربع نسوة كنّ يتبادلن الكراهية والبغض ، وقد انس ابراهيم الى اصغرهن سناً ، وأنست هي به فروت له كيف تم زواج ابيه بالنساء الاخريات . وهنا فصول هامة في تصوير العادات المحلية والوساوس الشعبية التي تطغى على العقول الساذجة. وقد ادرك الصبي آخر الامر ان اباه لم يكن الا درويشاً ايرانياً فقيراً كان يكسب حياته من تلاوة القرآن ولكنه كان اشد المتقين نفاقاً ورياء . على ان هذه التجربة ستفيده في حياته هو ايضاً ، حين يترعرع ، وقد بدأ فعلا يشعر وهو في المدرسة بانه اناني حسود حقود ، مما كره به جميع

رفاقه . وكان يكن بغضاً خاصاً لفتى نبيل القلب رضي النفس... ومن عجب انه تمكن مع ذلك من ان يكسب صداقة هذا الفتى. وقد وصف المؤلف هذا التطور في صفحات غنية بارعة لعلها من اجمل صفحات الرواية .

ثم يمارس الاب نفوذه، فترسل الحكومة ابراهيم في بعثة علمية الى انكلترة ، وقد احس الشاب بكره عجيب لمواطنيه في بلاد الانكليز ، فكان يجهد في تفاديهم والابتعاد عنهم ويعاشر الاوساط الانكليزية . وما لبث ان احب فتاة تنتمي الى احدى تلك الاسر البورجوازية التي كانت تتمتع هي الاخرى بحظوة كبيرة امام السلطات ، فاذا هو يتزوجها . وهذه الاحداث هي التي تشكل القسم الثاني من الرواية .

اما القسم الثالث فيروي عودة ابراهيم وزوجته الى بغـــداد حاملاً لقب دكتور في العلوم . ولم يكن له ، كي يحتل مركزاً رفيعاً ، الا ان يحتذي بابيه ، فيتبع طريق المناورات والاكاذيب والاضاليل . وهنا يصور المؤلف الفساد العظيم الذي يستولي على الدوائر الحكومية ، حيث تنتهك حرمة القوانين وتحتقر الكفاءآت وتشرى الضمائر وتباع... وقد عرف الدكتور ابراهيم ان يصبح مدير وزارة الزراعة ، وجعل قصارى همه ان يستغل مركزه اكبر استغلال وان يبعد خصوصاً جميع من كانت تحدثه نفسه بان ينافسه عليه . وقد كلفه ذلك يوماً ثورة موظف جديد ، كان هو الآخر دكتوراً مثله ، ولكنه لم يقبل حتى في منصب كاتب في الوزارة . فاذا هو لا يتردد في ان يقتحم على الدكتور ابراهيم غرفته وفي ان يضربه ضرباً مبرحاً . وكانت هذه فضيحة لم يشف بطلنا منها ابداً... وقد افاقت الحكومة اخيراً على سوء ادارة هذا الموظف ووقفت على الاضطراب الذي كان يزرعه في وزارته ، فصرفته من الخدمة . وانتهى الدكتور ابراهيم الى ان يصفي اعماله ويسافر مع زوجته الى اميركا ليقضي فيها باقي حياته .


ذو النون ايوب

وواضح ان ذو النون ايوب يقدم لنا في الدكتور ابراهيم واحداً من طغمة كبيرة من الموظفين الذين يعششون في مختلف الدوائر الحكومية في العالم العربي ، وكلهم لا هم لهم الا اكتساب اكبر نصيب من الربح عن طريق استغلال مراكزهم ، والتدجيل عـــلى افراد الشعب السذج . فاذا كان والد ابراهيم تقياً منافقـــاً ، فان ابنه كان انساناً لا ضمير له .

واما موضوع رواية ايوب الثانية « اليد والارض والماء » فهو من اجمل موضوعات الادب الروائي العربي الحديث ، ومن اكثرها اهمية في هذا العهد من تاريخ البلاد العربية . انه قصة مشروع زراعي يحاول تحقيقه احد اولئك الشبان المفكرين الواعين الذين لا يطيقون الا يؤدوا في حياتهم رسالة ما . فبدافع من القروي سليم ، عزم ثلاثة اصدقاء على ان يبذلوا كل جهودهم لاستغلال ارض اميرية : ماجد المحامي ، وطبيب وخطيبته ، وهي ايضاً طبيبة. وكان العمل يقتضي اول الامر ري الارض بواسطة المضخات . وبعد ان نفذ المسؤولون جميع الشكليات القانونية ، اقيمت الآلات على حافة احد الانهار وحين تدفق الماء قال المحامي لصديقه : « ألا تشعر بالسعادة اذ ترى هذه المئات من الفلاحين المتحمسين الفرحين ؟ انظر الى تلك الايدي تصفق للماء المتدفق المنطلق نحو تلك الاراضي الميتة ليحييها ! انني حين اراهم لا افكر بالمال . ان الربح يصبح في نظري شيئاً ثانوياً ، وانما افكر بمعنى السعادة التي يبحث عنها كل انسان . وانني اجدها ، انا ، في هذا الشعاع الذي تلتمع به عيون هؤلاء الفلاحين . اذا نقوم بعمل يستفيد منه المئات ، فنؤمن للألوف ما يحتاجون اليه ليمسكوا عليهم رمقهم . اننا نعيد الحياة الى ارض ميتة ، فما اعظمها من سعادة ! » .

ولكن الصعوبات ما عتمت ان برزت ، فان ملاكي الارض المجاورة بذلوا كل جهدهم لاحباط هذا المشروع الذي كان يناصره الفلاحون بقوة لما كانوا يعلقون عليه من آمال تحسن احوالهم يوم يتحقق . والحق ان اولئك الملاكين انما كانوا يخشون ان يهجرهم فلاحو اراضيهم لينضموا الى فلاحي المشروع ، وهنا يقوم ماجد بكفاح عنيف غايته الانتصار للقانون واخضاع اولئك الملاكين لكي يحترموه ، وفي ذلك طبعاً دعوة الى محاربة قانون القبائل والعشائر. وقد اضطر من اجل ذلك الى ان يصطدم بالموظفين تارة وبالاقطاعيين تارة اخرى؛ ولم يثنه الفشل الاول الذي اصابه عن متابعة النضال. وتعرف في هذه الاثناء بمعلمة ما لبثت ان اصبحت خطيبته فانخرطت معه في مشروعه بحماسة ، واذا هي في عيني ماجد المرأة المثلى التي تدفع وتشجع كلما دنا شبح اليأس .

ولكن اخفاق المشروع اصبح ويا للاسف نهائياً : فان ما انتجته الارض ، في ذلك الموسم ، كان تافهاً جداً . وادرك ماجد انه اولى الفلاحين من الثقة ما يتجاوز كل حد ، اذ رآهم يتركونه ، ولكنه وجد تبريراً لموقفهم : ان غايتهم الاولى هي خبزهم اليومي. على ان الفلاح «سليم» تأثر جد التأثر لاخفاق المشروع الذي اقترحه هو نفسه ، فاذا هو يغادر الارض العاقة وينضم الى الجموع التي كانت تتظاهر في تلك الاثناء احتجاجاً على معاهدة بورتسموث . وقد كان الجوع هو الذي يدفع اولئك الثائرين ، فان الوضع الاجتماعي ، في نظرهم ، يأتي قبل الوضع السياسي، ولكنهم ينتهزون اية فرصة لكي يثوروا على ذلك الوضع الاجتماعي الظالم. وجرح سليم جراحاً خطيرة في التظاهرات فحمل الى المستشفى ، وهناك قدم له ماجد المحامي دمه ... ولكنه كان في طور الهذيان ، فلم يكن يميز بين رجال الشرطة، هؤلاء الذين يحاولون ان يحرموا الشعب من التعبير عن حريته وجدارته الانسانية ، وبين اولئك الاقطاعيين المستغلين الذين يحرمون الفلاح من خبزه . انهم جميعاً اعداء الشعب .

ذلك هو ملخص هذه الرواية الاجتماعية الرائعة: ان شرط الحياة لهذا الشعب يتوقف على الوضع الاجتماعي . وان ذو النون ايوب حين يثير هذه الحقيقة ، يبرز على رأس الروائيين العرب القليلين الذين يشعرون اعمق الشعور بالآلام الاجتماعيـــة التي تعانيها الشعوب العربية . فهذه الرواية تصور اصدق تصوير الظلم الاجتماعي ولامبالاة المتنفذين تجاه آلام المستضعفين في الارض، وفساد الموظفين المستغلين الذين يكاتفون الطبقات المالكة في سبيل ارضاخ الشعب للنير الخانق ، وموت الضمير في نفوس المسؤولين ... كل هذه الآفات الاجتماعيـــة التي تنخر هيكل

المجتمع العربي مرسومة رسماً صادقاً في « اليد والارض والماء » بطريقة فنية لم يعودنا إياها ذو النون ايوب في انتاجه السابق . فهو هنا يوحي بالافكار ايحاءً ويرمز لها رمزاً ، فندركها نحن بحاسبتنا ، ونلذها حين نفهمها بانفسنا .

ونحسب اننا لا نبالغ ولا نشط حين نذهب الى ان هذه الرواية، بما فيها من حس واقعي مرهف، وفن في رسم الشخصيات، وتأليف الاحـــداث ومشابكتها ، وتصوير مختصر ، ولكنه قوي ، للخطوط الرئيسية التي تميز المجتمع القروي في العراق ، وعصبية عنيفة في الاسلوب ، ان هـــذه الرواية بكل ذلك ، وخصوصاً بالفكرة الرفيعة التي تحملها ، وهي رسالة برمتهـــا ، تقف على صعيد اروع الروايات العربية الحديثـــة ، على صعيد « عودة الروح » لتوفيق الحكيم و « الرغيف » لتوفيق يوسف عواد و « قوس قزح » لشكيب الجابري . ثم ان فيها حساً فكاهياً قوياً لا يملكه إلا من عانى في حيـــاته اشد الآلام والاحزان ، ففتح له عن طريق الفكاهة نافذة يفرج بها من ضيق نفسه .

وبعد ، فقد لا تخلو قصة ذو النون ايوب ، بصورة عامة ، من نقائص وفجوات ، وقد يقع فيها الناقد على نواحٍ ضعيفة من حيث الفن الجمالي للقصة ، ولكن الرسالة التي تحملها هـــذه القصة ، الرسالة التحررية الصاعدة ، جـــديرة بان تحجب تلك الهنات ، بما توحيه الى النفوس من دعوة الى التأمل والتفكير ، كفيلة بان تدفع الى العمل . وهذه هي الغاية الكبرى التي ينبغي لأدبنا الحديث ، في هذا العهد من نضال البلاد العربية ، ان يسعى اليها .

***

اما الآثار القصصية لجعفر الخليلي ، في هذه المرحلة الثانية من تطور القصة العراقية ، فهي دون آثار ايوب اهمية من جميع الوجوه . فروايته « الضايع » (١٩٣٨) تروي قصة طفل اساء والده معاملته ففرّ من مسقط رأسه ، وتعرّف الى درويشٍ سائح صحبه وقتاً طويلاً وزار معه كثيراً من المدن . وقد تفتح الصبي في تجواله لحياة لم تكن خالية من شواغل فكرية واجتماعية . وحين مات الدرويش كان الصبي قد ترعرع فعاد الى بيته شاباً ، فاذا ابوه قد مات . وما لبث ان تزوج ورزق اولاداً خصص حياته لتربيتهم . وبالرغم من ان الرواية تضم لوحات معبرة عن المجتمع وتصويراً بارز الخطوط ، فهي لا تثير اهمية القاريء وفضوله ، وهي تفتقر الى العمق والابتكار .

وقد نشر المؤلف « اعترافات » ذات نزعة خلقية ولوناً من المذكرات في « عندما كنت قاضياً » (١٩٤١) يعرض فيه صوراً فاجعة لحياة الاسرة في العراق . على ان روايته « في قرى الجنّ » (١٩٤٥) هي خير آثاره ، وهي تنزع بما فيها من حسّ خيالي عجيب الى « الف ليلة وليلة » .

وهذه الرواية الرمزية تنقل القاريء الى مجتمع خيالي للجن حيث يبدو ان الاشياء تحدث وفق نظام عقلاني للحياة . فان الشيخ طاهر يختفي في ليلة عرسه بعد ان قذف بيته بالحجارة . وقد عمدت اسرته الى استشارة عراف كان يعقد القضية بمقدار ما كان يطمع ان ترده عليه من ربح مادي. وقد زعم ان الزوج انما اختطفته جنية كبيرة تحبه، وانه يجب قبول شروط قاسية جداً ليتيسر الاتصال به . وقد قبلت امه هذه الشروط ، فاخضعها العراف لتجارب سحرية مرهقة خرجت منها دون ما طائل، فعدلت عن الاستمرار فيها. غير ان احد اصدقاء الشيخ طاهر تطوع فعزل نفسه في غرفة جعل يحرق فيها ألواناً كثيرة من العطور والروائح التي تعين على السحر وعلى خلق شتى انواع الرؤى والاوهام والتخيلات . وقد توصل بواسطة الجني الذي حضر بين يديه في الليلة الاربعين الى دخول عالم الجن الرائع، فاذا هو عالم تسود فيه العداله والحقيقة والصراحة والحرية .

ولا ريب في ان المؤلف يرمز بذلك الى انتقاد العالم الانساني عامة والمجتمع العراقي خاصة . والرسائل التي يتبادلهـــا الشيخ طاهر وصديقه تعالج كثيراً من قضايا الساعـــة : الديمقراطية والديكتاتورية ، والحرية والاستعمار ،وقضية الاقليات الخ ... انه « ايتوبيا » عجيبة فضل الصديق ان ينتقل اليها حيث اخذ ينشر مقالات يهاجم فيها العالم الواقعي الذي يستولي عليه الظلم والفساد .

فقيمة الرواية إذن كامنة في هذا الرمز فحسب ، ولا ريب في ان المؤلف صاحب خيال خصب وغني ، ولكنه يبـدو في القسم الاخير من الرواية مضطرباً لا ضابط له ولا حـــدود ، ولهذا ينتهي وصف العجائب والغرائب الى إملال القاريء آخر الامر ، ثم انه ليس مفهوماً معنى تحوّل البطل الى نملة ثم الى كلب والى حيوانات اخرى .

***

وتكشف الاقاصيص التي كتبها عبد المجيد لطفي عن حسّ واقعي ونظرة اشد تركيزاً في المجتمع العراقي . وقد نشر هذا الكاتب كثيراً من القصص في مجلات عربية مختلفة ، وجمع بعضها في « اصداء الزمن » و « قلب أم » (١٩٤٤) . ومعظمها تقدم لنا مظاهر بارزة من الحياة الاجتماعية . فان القصة التي تحمل عنوان المجموعة الاولى تصور لنا جانباً من حياة اسرة تعيسة :

فتى فضولي يرغب في الوقوف على سبب الحزن الذي تعكسه حياة امه ؛ فهو يراها غالباً ما تتنازع واباه الذي كان يقصد مزرعته فيقضي فيها بضعة ايام كل اسبوع ، بعيداً عن البيت العائلي . وحين دخلت الأم في دور الاحتضار صارحت ابنها بأن اباه قد خانها منذ وقت طويل اذ تزوج فلاحة في المزرعة . وقد دافع الأب عن نفسه وادّعى انه لم يتزوج تلك الفلاحة الا ليحفظ نتاج مزرعته من عبث اعدائه . وقد عفت عنه الزوجة وهي تموت . وتتناول اقصوصة « رائحة الدم » انتقام قروي خرج من السجن بعد تسعة اعوام قضاها ليكفر عن قتله شقيقته ، خرج ليقتل الرجل الذي كذب عليه حين زعم له ان اخته كانت ذات علاقة اثيمة بجار لهم .

امـا اقاصيص المؤلف المنشورة في الصحف فتصور شقاء الفلاحين والقرويين ، ومنها « لم تكن غير واحدة »[1] التي تقدم نموذجاً للنساء اللواتي يدفعهن الفقر الى البغاء ، و « الدودة الكبيرة »[2] و « نهاية المطاف »[3] وكلتاهما تصور انحلال الطبقة العليا في المجتمع . ونزعات الانسان الوحشية موصوفة في « ابن الغاب ، هذا الانسان »[4] و « فترة توقّف »[5] الخ .. ونذكر قصة « اعتراف موقوت »[6] كواحدة من خير ما كتب عبد المجيد لطفي ، وفيها قصة فقير استبدّ به الجوع ، فاباح لنفسه ان يسرق ثياب امرأة غنية ليبيعها ويقتات بثمنها . وقصتا « مشكلة ضفدع » و « البحث عن روح »[7] محمّلتان بطاقة كبيرة من القلق الذي يصعب التعبير عنه .

على ان من اليسير ان نجد في هذه الآثار قصصاً تافهة تخضع لسهولة صحفية ظاهرة ، كقصة « طبيب الطبقة الدنيا » في مجموع « قلب ام » المذكورة ، و « حفـلة عشاء »[8] و « كيس من اللبن »[9] .

ولا ريب في ان جهود عبد المجيد لطفي في تصوير الطبقات الشعبية جهود محمودة في الميدان القصصي ، ولكن ينقصه ان يتعمّق هذه الطبقات كما تعمّقها ذو النون ايوب مثلاً ؛ فغالباً ما تكون صوره سطحية ، قصارى ما تفعله ان تحرّك الشعور لحظات يسيرة ، ولكنها لا تهزّ النفوس هزّاً عنيفاً . وهو يبدو في ذلك اشبه ما يكون بمحمود تيمور ، ولا سيما في المرحلة الاولى من تطوّره .

*

والى هذه المرحلة ينتمي ايضاً ثلاثة كتّاب آخرون : يعقوب بلبول وصفاء خلوصي وعبد الوهاب الأمين ، والمجموعة الوحيدة لكل منهم تعتبر من النتاج العادي الذي لا يتميّز بميزة خاصة . فمجموعة الاول « الجمرة الاولى » (١٩٣٨) تضم اقاصيص لا لون لها ولا خاصّة ، وبعضها تافهة كـ « ثورة الجهل » واخرى غير محتملة الوقوع كـ « انحطاط » .

ومجموعة الثاني « نفوس مريضة » (١٩٤١) تبدو كأنها صدى دراسات بسيكولوجية وفلسفية يطبقها المؤلف على الاحياء ، لا نتيجة طبيعية للمراقبة او لدراسة عميقة للوسط ، ولا شيء يبرّر للمؤلف ان يختار موضوعاته في المجتمع الاوروبي ؛ ولو انه شاء ان يحلّل « نفوساً عالمية » لما كان عليه مأخذ ، ولكن الأمر ليس كذلك ، فان جميع ابطاله مرضى وشاذّون وعائشون في الاوهام ، فهم اذن اناس استثنائيون . ولعلّ هذا هو السبب في ان القارىء لايتأثر لشيء اذ يقرأ مثل قصص « لذة الألم » او « في اعماق البؤس » الخ ... فهو يشعر انه ازاء ترجمة سيئة لقصص غربية سيئة .

اما المجموعة الثالثة « مجموعة قصص من الادب الحديث » لعبد الوهاب الأمين فتنطوي على قصص مترجمة واخرى موضوعة ، ولا ريب ان فيها رغبة تعمّق نفسيّ لاتظهر في المجموعتين السابقتين ، ولكن قصصها الموضوعة تتميّز بتعبير عن اليأس والقلق والأسى يظلّ مضطرباً معمّى الخطوط « Flou » لا يكاد ينجح في خلق جوّ نفسي مركّز ، ولهذا لا يُبرز يأس هؤلاء الابطال فائدة بسيكولوجية معيّنة ، لا سيما وانه ناتج غالباً عن حالة مَرضية او وهم راسخ ، لا عن تأثير للوسط او شعور داخلي معلّل ، ذلك ما يشعر به القارىء امام قصص « المريض » و « حيرة » و « الحلم » و « بقية الدمع » و « القلب الطافح » وسواها ...

*

واخيراً شهدت نهاية هذه المرحلة التي تطابق فترة الحرب

(١) جريدة « صوت المبدأ » العدد ١٢
(٢) جريدة « الجداول » العدد ٩٤
(٣) جريدة « صدى الروافد » العدد ٢
(٤) جريدة « صرخة الفن » العدد ٣
(٥) جريدة « الاحوال » العدد ٨٦
(٦) جريدة « صدى الاهالي » العدد ٣٦٩
(٧) جريدة « الجداول » العدد ٨٤
(٨) جريدة « صرخة الفن » بتاريخ ١/٨ تموز ١٩٥١
(٩) جريدة « صدى الروافد » العدد ١

العالمية الثانية ظهور كاتبين قصصيين يبشران بالجيل الجديد من الروائيين والقصاصين في العراق ، هذا الجيل الذي ملأ عروق الادب القصصي العراقي بدم جديد يتغذى من تربة الوطن .

اولهما عبد الحق فاضل الذي يولي تحليل نفسيات ابطاله عناية كبيرة ، كما تشهد بذلك روايته « مجنونان » ومجموعته « مزاح وما اشبه » (١٩٤٠) . والاولى قصة حب يربط بين رجل وامرأة جوّهما الاثير هو جو التفكير . ولكنّ شكاً خفياً يراود دائماً ذهن المرأة حول هويّة حبيبها . وحبكة الرواية كلها تتناول هذا الشك الذي لاينجلي الا بعد سلسلة من سوء التفاهم بين الحبيبين . وشخصية البطل مزدوجة : شخصية الرجل الذي تعرفه البطلة ، وشخصية الكاتب الذي ينشر مقالاته باسم مستعار . وتحسب البطلة ان حبيبها يغار من الكاتب ، فتحتقر هذا الأخير لترضي الحبيب ، مما يغيظ البطل الذي يرغب في ان يُحَب بكامل شخصيته المزدوجة .

وهكذا يبدو ان الموضوع مبتكر ، وهو يذكّرنا بمسرحيات « انوي » ولعلّ هذا الموضوع اشدّ صلاحاً للمسرحية منه للرواية ، ومؤلفه صاحب مواهب مسرحية : حبكة محكمة وثيقة ، وحوار بارع (ولا سيما في القسم الثاني حيث السرد معدوم تقريباً) وحسّ فكاهي مرهف . على ان التحليل النفسي يطغى في القسم الاول الذي يناقش فيه المؤلف قضايا هامة اولاها العلاقات الخالدة بين الرجل والمرأة . ومثل هذا التحليل النفسي الدقيق يظهر في قصتين ، على الاقل من قصص المجموعة ؛ فقصة « مزاح وما اشبه » تصوّر بدقة الشكوك والوساوس والريب التي تراود رجلاً غابت امرأته عن البيت . ويذكّرنا عبد الحق فاضل هنا بالمازني في سخريته ودقته وجمال اسلوبه . وتصور قصته « ايلا » تطوّر نفسية طفلة في الخامسة من عمرها تشعر اذ وُلد لها أخٌ بانها حُرمت من النفوذ والحظوة اللذين كانت تنعم بهما في اسرتها . وبالرغم من ان ذويها كانوا يحضونها كل عنايتهم وحبهم ، فقد انتهت ، لفرط ما كانت تغار من اخيها ، الى ان تسقط مريضة ثم الى ان تموت ، فالمؤلف يثير هنا الاعجاب العظيم بموهبته في التحليل والسرد .

— التتمة في العدد القادم —

سهيل ادريس

لبنان
الآداب
العدد رقم 4
1 أبريل 1953

القصة العراقية الحديثة

بقلم الدكتور سهيل ادريس

يعتقد كاتب المقال ان القصة العراقية الحديثة تقف في طليعة النتاج القصصي في الأدب العربي المعاصر من حيث انعكاس الاوضاع الاجتماعية في مرآة الأدب . وقد تحدث في القسمين الاولين من هذه الدراسة عن آثار محمود احمد السيد ، وانور شاوول ، وذو النون ايوب ، وجعفر الخليلي ، وعبد المجيد لطفي ، وعبدالحق فاضل . ويتابع الكاتب في هذا القسم الاخير من دراسته تحليل آثار الجيل الجديد من ادباء الشباب الذين دفعوا بالقصة العراقية الى الصف الاول من الانتاج القصصي في الادب العربي الحديث

– ٣ –

ثم نأتي الى اثر من انضج آثار الادب القصصي في العراق، ونقصد به أثر شالوم درويش المحامي. فان مجموعتيه « احرار وعبيد » (١٩٤١) و «بعض الناس» (١٩٤٨) تنمان عن موهبة ممتازة . وبوسعنا ان نعتبر قصته « قافلة من الريف » احدى روائع الادب القصصي العربي . وموضوع هذه القصة الذي يتناول حكاية عنزة واسرة ، قد يبدو تافهاً ، ولكنه يحمل في الحقيقة معنى انسانياً عميقاً، وتصوير الطبقة الفقيرة فيه مؤثر جداً.

فهذه العنزة هي فرحة الاسرة الوحيدة ، هذه الاسرة التي فقدت معيلها ، فكان على الام ان تبذل جهوداً فوق طاقة الانسان لتمسك على اطفالها الاود. وقد كان هؤلاء الاطفال يعبدون تلك العنزة التي كانت تقدم لهم حليبها ، وأتى يوم تركت فيه العائلة الريفية الصغيرة قريتها الى بغداد حيث كانت تأمل الام ان تتحسن حالتها المادية لتتمكن من الحاق ولدين من اولادها باحدى المدارس الابتدائية . وقد نزلت الاسرة ، ريثما تجد غرفة لها ، ضيفة على اسرة صديقة . وفي ذلك المساء دخلت العنزة في غفلة من الناس ، الى المطبخ حيث قلبت وعاء الطعام المعد للعشاء وأكلت منه ما طاب لها ، مما حرم الجميع عشاءهم ذلك اليوم . وقد تألم الاطفال كثيراً حين شاهدوا مضيفيهم يضربون العنزة انتقاماً ، واكتفوا تلك الليلة بان يشربوا حليبها المعتاد، وينامو نوماً مؤرقاً، لا سيما وان العنزة ملأت الدنيا بثغائها، وهذا ما ازعج اصحاب الدار، فأجمعوا في اليوم التالي على ضرورة بيع العنزة . واضطرت الام الى ان تستدعي راعياً فاشتراها بثمن بخس ، وحين رأى احد الابناء سليم ، هذا الراعي الذي حلم به طوال ليلته ، اخذ يبكي ، فأشفق عليه الراعي وعلى اخوته الحزانى لرؤيته العنزة ، وبكى الجميع حين رأوا سليما يقبل يد الراعي ويبتهل اليه ان لا يسيء معاملة العنزة . فوعدهم الراعي بان يقودها اليهم مرة كل اسبوع... ومضت العنزة وهي تنظر الى رفاقها القدامى حزينة فيشتد ثغاؤها الشاكي ، بينا الاطفال يبكون .

هذه القصة البسيطة الانسانية المؤثرة تذكرنا باروع الاقاصيص الروسية . وهي ترسم لنا لوحة حية لهذه الاسرة الشريفة ذات العواطف المخلصة ، ويقدم لنا المؤلف وصفاً مؤثراً للشقاء الذي تعيش فيه هذه الاسرة، ذلك الشقاء الذي لا يحرمها من انبل العواطف الانسانية : فان كبرى البنات ، بالرغم من حداثة سنها تشعر بعبء الشقاء والعوز، فتتمتم في اذن امها حين يأويان الى الفراش انها تود ان تبيع آخر سوار لها ، علّ ثمنه يساعد على إدخال اخويها المدرسة.. وتعلق الاطفال بتلك العنزة ، رفيقة الشقاء ، أليس هو تعلقاً مؤثراً وانسانياً ؟

وفي هاتين المجموعتين قصص اخرى بديعة ، منها (ابو الشوارب) التي تروي حكاية شرطي من شرطة المرور شديد الاعتزاز بشاربيه الكبيرين . وقد وقع في حب فتاة كان يراها كل يوم تمر امام نقطته ، فقيل له انها تقبل به زوجاً شرط ان يحلق شاربيه . وحين رأى مقص الحلاق يقترب من شاربيه العزيزين ، انفجرت غضاته، فانتفض واقفاً وصاح في وجه الحلاق المدهوش: « لن أتزوجها، لن أتزوجها ! » ثم عاد الى مركزه . وتتناول (تحرير عبد) حكاية زنجي يقع في حب ابنة الباشا التي يخدمها ، وقد بغته الباشا يوماً وهو يقبل صورة ابنته فضربه وطرده ... وحسب الناس ان الباشا انما حرر عبده بدافع من الكرم ! وقد ضمن شالوم درويش قصتيه (محكمة) و (اكسير العبقرية) حالتين من حالات الاوهام الطاغية والافكار الراسخة . وللقصة الثانية اهمية بسيكولوجية خاصة ناتجة عن تحليل نفسية شخص يعي وعياً مبالغا فيه انه «رجل عادي» ، وكان يؤمن بان العبقريين كانوا جميعا مرضى وذوي عاهات ، فلم يجد الا ان يقوم ببعض اعمال أضرت بجسده ، وقد انتهى به الامر الى الجنون فالانتحار . ويهتم المؤلف في عدد من قصصه بتحليل تطور الغرائز وردود فعلها، شأنه في ذلك شأن محمود تيمور: ففي (الحرمان) – وهي احدى روائع قصصه – يحلل نفسية شاب فقير محروم من النساء ، فهو يتيه في الطرقات دون وعي، ويقف مرة امام واجهة يرى فيها تمثال امرأة تكاد تكون عارية، وكأنها مفيقة الآن من حلم جميل . ومضى في طريقه بعد بضع دقائق ، ولكنه ما لبث ان عاد يطرح على صاحب الحانوت بضعة اسئلة عن ثمن التمثال ، ثم يمضي اشد يأسا مما كان. ونراه بعد نصف ساعة يعود مرة اخرى على عجل. فيتناول من الطريق حصاة كبيرة يقذف بها الواجهة فيتكسر زجاجها ويتحطم التمثال، ويلوذ هو بالفرار... وهذه النفسية هي نفسية الوف الشبان، في هذا الشرق العربي الذين تحرمهم التقاليد البالغة الشدة من العلاقات النسائية، فاذا بعواطفهم تنأكلهم ، واذا هم ينفضونها عنهم باعمال ليس من البعيد ان تكون اجرامية في كثير من الاحيان .

و(الشحاذ) قصة شاب كان جده شحاذاً ، فكان يخفق في اقناع اية فتاة من اية اسرة في ان تقبل به زوجا، وكان يوما في مشرب، فرأى الخدم يطردون شحاذاً شديد الالحاح في الطلب. ولم يستطع الشاب ان يكظم كرهه ، فسارع الى الفقير المسكين يود ان يضربه ضربا مبرحاً ينفس فيه عن غيظه ... ولكن الخدم يمسكونه دون ذلك . وقصة (لصوص) هي ايضا قصة طريفة هامة : شاب في مطلع فتوته ينفتح للحب، فيسرق مال امه ليشتري هدية يقدمها لمحبوبته . وقد ثارت به عواطفه يوما

فقبل محبوبته في حديقة عامة ، وباغته شرطي واراد سوقه الى المخفر بتهمة «المساس بالاخلاق العامة» ، ولكنه قبل ان يخلي سبيله حين عرض عليه الفتى المال المسروق المعد لشراء الهدية . وفي القصة تفاصيل طريفة حقا .

ولنذكر اخيراً ان موضوع قصته « عروس » يمكن ان يعتبر من اوفر موضوعات القصة العربية الحديثة ابداعاً وجدة : منذ نعومة اظفارها ، ما انفكّت بطلة القصة تحلم باليوم الذي ترتدي فيه ثوب العرس الابيض . ولكن قسوة الحياة دفعت بها الى بؤرة البغاء ؛ على ان رغبتها في ان ترتدي يوماً ذلك الثوب الابيض لم تضعف ساعة ، بل بالعكس ، فقد تمكنت اخيراً من ان تجمع ثمنه وتشتريه فتشعر بانها اسعد النساء. وقد اصبح هذا الثوب في نظرها الآن رمز الطهر والنقاء ، لأنه يذكّرها بتلك الفترة من طفولتها البريئة التي انبعث فيها ذلك الحلم . وقد ارتدت هذا الثوب الأثير وذهبت الى مصوّر ليأخذ لها رسماً فوتوغرافياً . وصدف ان المصور كان يعرفها ، ويعرف من هي ، فاذا هو ينفجر ضاحكاً ساعة رآها ترتدي ذلك الثوب . وقرأ الناس في اليوم التالي في الصحف ان بغياً قد قتلت مصوّراً .

هذه القصة الجميلة تشهد بموهبة المؤلف الايحائية : ان تلك المرأة التي كانت تقبل دائماً وترضخ للاذلال ، بسبب المهنة الداعرة التي تمتهنها ، والتي كانت تتحمل السخرية والهزؤ من اي انسان ، ترفض ان يُمسَّ الشيء الوحيد الذي يذكّرها بأروع حُلم في حياتها ويعزّيها من واقعها الشقي .

وهكذا يبدو شالوم درويش ، بالرغم من ان آثاره القصصية محدودة ، وجهاً من ألمع وجوه كتّاب القصة القصيرة في الادب العراقي الحديث .

ج . المرحلة الثالثة

تبدأ هذه المرحلة الاخيرة من النتاج القصصي في العراق عقب الحرب العالمية الثانية ، فهي إذن حديثة العهد ، ولكن بذورها تعد بحصاد خصيب . ذلك ان الجيل الجديد من ادباء الشباب الذين يمثلونها بدأ ينتج ادباً قصصياً يعبر أعمق ما يكون التعبير عن شواغل مجتمع خلّف وراءه مرحلة اليقظة ،ليدخل في مرحلة وعي يتزايد مع الايام . إن هذا الجيل الذي بشر به ايوب ولطفي وفاضل ودرويش ينغمس في أعماق الحياة الاجتماعية ، وأعماق الحياة الفردية ، ليخرج منها بآثار ناضجة ، فيها مشابه من آثار الآداب الاجنبية الحديثة .

على ان كتاب هذا الجيل لم يُتح لهم بعدُ ان ينشروا من الكتب ما يمكننا من استخراج خطوط ناجزة لنتاجهم ، من الحيث الفن القصصي . ولكن بوسعنا ان نطمئن الى ان كلاً منهم قد تمكن من خلق شخصية خاصة له تستكمل ميزاتها باطراد . وسنستعرض هنا بخطوط سريعة موكب هؤلاء الكتاب .

يقف في طليعة الموكب عبد الملك نوري الذي يتميز بحس واقعي دقيق للشقاء البشري ، وهو مراقب مرهف الملاحظة ، يرسم لوحات حية للمجتمع العراقي ، ويخط صوراً صادقة لطبقة هؤلاء المثقفين المتبرمين الذين يتكاثر عددهم في البلاد العربية كلها ، والذين باتوا لا يؤمنون إلا بمثل يخلقونها هم انفسهم ، ويشقون من أجلها طرقهم بأيديهم . وتضم مجموعته « رسل الانسانية » (١٩٤٦) – فيما تضم – قصة « مأساة الفن » التي تصور درامة حياة المثقف العربي الذي يفيض رغبة في خدمة بلاده ، ولكن القيود التي يحيطه بها مجتمعه المتأخر يشل كل عمل له ، فاذا هو يسقط في اليأس ويضحي بفنه ومن ثم بنفسه . تلك هي قصة ذلك المؤلف المسرحي الذي يرافق فرقة تمثيلية تحاول ان تقدم مسرحيته .

ولكن خير اقاصيص نوري لم تظهر في هذه المجموعة ، وإنما في بعض المجلات الادبية ، ولا سيما « الاديب » اللبنانية . وميزة جميع هذه الاقاصيص تكمن في خلق « الجو النفسي » للبطل ، وهو جو يعتمد قبل كل شيء على « المحاورة الداخلية » Monolgue Intérieur ، وعلى استغلال تفاصيل الاحداث لتصوير نفسية البطل عبر موقفه منها . والصفه العامة لنفسيات هؤلاء الابطال هي القلق ، هذا القلق الذي اصبح عنواناً لجميع شخصيات هذا الجيل الجديد من الشباب الذي يعيش في واقع مؤلم يحمل طابع العذاب المادي والروحي .

على ان بعض اقاصيص عبد الملك نوري تفتقر الى التركيز الذي ينبغي ان يستقطب الاحداث ليخلق من الموضوع وحدة معبرة مكتملة الاجزاء . وانتفاء هذا التركيز هو الذي يكسب قصتي « عبود » [1] و « ريح الجنوب » [2] مثلاً ، ضعفاً تركيبياً ظاهراً . فالقصة الاولى هي قصة فقير معدم تتجمع دنياه كلها في حبه لكلبته ، وهو في خلال ذلك يعيش من استجداء الخبز والسكاير . وقد اوشك ان يعتقل يوماً لأنه طلب سيكارة من مأمور بلدية حسبه الحاكم .. واحداث هذه الاقصوصة ضعيفة الرابطة لأنها لا تتجه الى عقدة معينة ، فهي

(١) « الاديب » ، عدد سبتمبر ١٩٥١

(٢) « الاديب » ، عدد ابريل ١٩٥٢

مجموعة صور مبعثرة تدل حتماً على نفسية ، غير ان هذه النفسية تظل ناقصة اذا شئنا ان نضعها في اطار « القصة الفنية الكاملة » . وكذلك القول في « ريح الجنوب » التي تحلل نفسية ام تقود ابنتها العمياء في القطار الى حيث ترجو ان تؤمن لها الشفاء على يد ولي كبير . ونرى المؤلف يستغل فرصة وجود ديك مع هذه الام وابنتها ، فيحلل نفسيته تحليلا عميقاً .. ولكن رابطة الحوادث تظل مع ذلك من الضعف بحيث تحرم القصة من بناء مكتمل الاركان .

ومن روائع نوري قصته « الرجل الصغير » [1] التي يعزل فيها فترة من حياة صبي تحتضر فيها أمه ، فترسله الى استدعاء اخته . والقصة تدور حول هذه الفترة التي يقضيها الطفل في انتظار سيارة تقله بعشرة فلوس ، ومن هذا الانتظار تنبثق رؤى الطفل واحلامه وحياته كلها وتعلقه بأمه التي تحتضر : نفسية شديدة الارهاف ، على سذاجتها ، وتصوير لها يبلغ ذروة الروعة ، ولا سيما حين تاه الطفل عن بيت اخته فجعل يبكي . ان تحليل عبد الملك نوري هنا يذكرنا بفن دستويفسكي الخالد . ولكن القاريء يظل ، في معظم قصص الكاتب ، على ظمأ وجوع من حيث الخاتمة . وقد يكون طبيعياً ألا يُعنى نوري بالخاتمة ، ما دام لا يُعنى أصلا بالعقدة . على اننا لا نستطيع ان نجد في ذلك إلا نقيصة في قصص هذا الكاتب العراقي الممتاز الذي يحملنا حرصه على إنهاء قصصه دون ان يُنهيها على الاعتقاد بانه يتكلف هذا الأمر تكلفاً ، وفي ذلك ما فيه من مخالفة لطبيعة الحياة وتلقائية الفن الذي يصوّرها .

ونقف اخيراً معجبين شديد الاعجاب بقصتي « فطومة » و « غثيان » [2] . وفي هذه الاخيرة تحليل نافذ لشكوك قتالة وحيرة معذبة تتناول شاباً كان يحب امرأة سافرت وخلفته في جحيم حبها وجسمها ، فقادته قدماه بغموض الى حيث يطفيء الشباب نار اجسامهم ، وحين اختلى باحدى تلك النساء أتاه الغثيان ، فاتضح لذهنه ان « ذلك » مستحيل ، فعاد الى ذكرى حبيبته البعيدة ووجد في هذه الذكرى أمن روحه ودفء قلبه .

وقاريء عبدالملك نوري يُدرك انه متأثر بكتّاب الروس الحدسيين امثال دستويفسكي وغوغول وتورغنيف ، كما أنه متأثر بالكتّاب الانكلوسكسون ، وخاصة بروايات جيمس جويس وفرجينيا وولف ؛ وهو شديد الاهتمام بسبر اغوار منطقة اللاواعي ونصف الوعي وتداعي الافكار بل تداعي الكلمات احياناً ، وكل هذه من مقوّمات خلق « الجو النفسي » و « المحاورة الداخلية » .

•

ويماشي هذا القصاص في براعة خلق الجو النفسي كاتب آخر هو نزار سليم الذي تكشف اقاصيصه عن غنى شعوري وذهني ، والتوتر النفسي الذي تتميز به اقاصيص مجموعتيه « اشياء تافهة » (١٩٥٠) و « فيض » (١٩٥٢) يتكون من اشتات التأثرات والعواطف واللمعات ، شأنه في ذلك شأن عبد الملك نوري ، ولكن يضاف الى ذلك تركيز محكم غالباً ، إلا في اقصوصة « اشياء تافهة » التي يدرك القاريء ادراكاً غامضاً جداً انها تود ان تعبر عن فكرة العبث في الحياة . ومن قصص نزار سليم الناجحة « الفأر » وهي قصة شاب مثقف يراقب في غرفته حركات فأر يخرج من مخبأه اذا اطمأن الى ان الغرفة خالية ، ويعود اليه اذا سمع اي صوت . وقد بدأ الشاب يتربص به ليقتله فأعجزه ذلك ، واذا شعوره يحول الى اعجاب بحركات الفأر وجمال خلقته ودقة تكاوينه . وتظل هذه الفكرة راسخة في ذهنه ، حتى يقصد بيت الفتاة التي كان يعطيها بعض الدروس ، وكان يحبها دون ان يبوح بعاطفته ، وكانت هي تنتظر كلمة منه في هذا المعنى . فلما رآها يومذاك فاض حبه لها ، واذا هو يعبر عن عاطفته لها بالفكرة التي كانت مطبوعة في ذهنه ، فيبادرها بأنها تشبه بجمالها الفأر الجميل الذي كان يراقبه في غرفته ... وكان من الطبيعي ان تغضب الفتاة وتثور عليه وتشعر له بالمقت دون ان تدرك ان تذوقه للجمال ، ولو كان في صورة فأر ، هو الذي دفعه الى ذلك التعبير .

وقصة « نصيب » قصة رائعة بنزعتها الانسانية : قصة فتاة تعاني كثيراً من صفاقة الناس وسماجتهم حين تقوم بمهمتها في بيع اوراق اليانصيب ، ولكنها تتحمل كل شيء في سبيل الحصول على لقمة العيش ، الى ان باعت ذات يوم شاباً متواضعاً مهذباً في حياته الورقة التي ربحت الجائزة الكبرى . وقد أقبل عليها الشاب فوراً يطلب اليها ان تقبل به زوجاً ، فشعرت بان السعادة قد هبطت عليها اخيراً وانتزعتها من براثن الشقاء الذي كانت تعيش فيه ، واحست بان حبها لهذا الشاب يملأ كيانها كله ، وراحت تحلم بايامها القادمة وتبني عليها كثيراً من آمالها .. ولكن ها هو الشاب يعود اليها في اليوم التالي ليبلغها في كآبة عظيمة بانه اضاع الورقة الرابحة ، وان ذلك يثبت له انه لاحظ له في حياته ، ثم رجاها ان تنسى انه طلبها للزواج .. ولكن الفتاة لا تتردد في مصارحته بأنها لن تتخلى عنه ، وان حياتها قد انصهرت في حياته ، وانه لا تأثير للمال الذي ربحه ثم فقده ، فقد كتب عليها ان تعيش الى جانبه تجاهد معه في معركة الحياة ، وتصارع وإياه هذا القدر الذي جمعهما بالشقاء . انها قصة مؤثرة بانسانيتها وبما فيها من نزوع الى مثالية رائعة لا تني تهدهد احلام الشباب المكافح .

ولا شك في أن أروع أقاصيص المجموعة هي « اشباح بلا ظلال » التي تجمع حالات نفسية متفرقة في وقفة وقفتها فتاة فلسطينية امام مذياع دمشق لتطمئن أهلها البعيدين عن صحتها ، فتتوارد امام ناظريها رؤى كثيرة تحمل كلها طابع الفجيعة التي خلفتها في نفوس العرب كارثة فلسطين وفرار اللاجئين . قصة تهتز بالعصبية والسخرية وتفيض دموعاً ونقمة ، وفيها شابان يضربان امثولة في البطولة الفذة حين يأبيان مغادرة الارض التي « تحمل ذكرياتها ومجدهما » ويؤثران ان يموتا فوق تربتها قريري العين . والحق ان موهبة نزار سليم في خلق الجو النفسي المتوتر تتجلى في هذه القصة خير ما تتجلى ، فضلاً عن انه يتابع فيها فكرة نبيلة هي في صميمها رسالة .

(١) « الاديب » ، عدد يناير ١٩٥٢ .
(٢) « الاديب » ، عدد مايو ١٩٥٢ .

وتنطوي مجموعة المؤلف الثانية « فيض » على بضع اقاصيص تشعر بالظلم الاجتماعي الذي يعانيه كثيرون في البلاد العربية ، كـ « اربعة فلوس » و « فيض » . وفي قصة « دجاجة المسعدة » تصوير ممتع وسخرية ظريفة تنبض بها كثير من قصص المؤلف . ولعل قصة « البيت على اليمين » خير اقاصيص هذه المجموعة ، وهي تصور نفسية شاب يتبع بالمصادفة شاباً يتقدمه في الطريق ، فيخيل اليه انه يريد به شراً ويتربص به فرصة ملائمة . وترسخ هذه الفكرة في رأسه رسوخاً شديداً الى ان يدرك الشاب الذي يجري امامه فيدفعه الى النهر ، وتنتهي بذلك وساوسه : قصة نفسية عميقة تذكرنا بمقاطع من رواية كامو Camus التي عنوانها « الغريب L'Etranger » .

★

ويأتي في هذا الموكب بعد ذلك شاكر خصباك بمجموعتيه القصصيتين « صراع » (١٩٤٨) و « عهد جديد » (١٩٥١) وهما تضمان صوراً جديرة بالتقدير . ولا شك في ان المؤلف قد حقق تقدماً طيباً في مجموعته الثانية ؛ ذلك ان معظم اقاصيص المجموعة الاولى سطحية ولا تهتم الا بالضخم والغريب والشاذ من الاحداث . وبعضها يكتفي بتصوير تفتح غريزة كقصتي « صراع » و « بداية النهاية » ، وبعضها يخلو من الاهمية كـ « عجيب » و « خبر في جريدة » و « بطل الحرية » . وفي « ضحية » طرف من التصوير الاجتماعي ، على ان هناك قصتين ناجحتين « عذاب » التي تصف آلام شاب امتنع عن انقاذ طفل غريق كيلا يفسد بزّة جديدة كان يرتديها ؛ ولكن يضعف هذه القصة نصائح صديقه الثقيلة . اما « احلام الشباب » فتصور بفن اوفر نضجاً وساوس شاب يلتقي بفتاة في اوتوبيس .

ولكن النزعات التي تظهر في المجموعة الثانية ، سواء كانت فنية ام فكرية ، اشد وعياً وابرز خطوطاً من نزعات المجموعة الاولى ، ففي عدد من القصص نقف على تعبير عميق لبعض مظاهر المجتمع العراقي الراهن : فـ «عهد جديد» تقدم لنا اسرة متواضعة في إطار بين الملامح ذي لون محلي فاقع ، وشخصية الاب الجزار متميزة تمام التميز . وموضوع « اعوام الرعب » ، وهي من خير قصص الكتاب ، يتناول البطولة التي تضطرم بها نفوس الجيل الطالع الذين يثور بين وقت وآخر ضد الارهاب ، والقصة تحلل خوف والدي شاب يلاحقه رجال الشرطة بتهمة إثارة الشغب . وتصف قصة « صديقي عبد علي » تطور شعور وطني قومي اصيب بالانحراف واللاوعي . والواقع إن إيمان البطل الذي لا يتزعزع بانتصار هتلر في الحرب الماضية ليس الا نتيجة قلق كامن معزو الى استياء السكان من العهد الذي كانت تعيش فيه البلاد آنذاك ، فان هذا الايمان الذي يفقد وجهته يتحول الى وهم راسخ لا يزيله شيء : إن عبد علي لا يصدق مطلقاً ان هتلر قد مات ، وانما هو قد اختفى ليظهر فيما بعد ، ويكسب الحرب ويحرر العراق ...

اما الظلم الاجتماعي فيجد خير تعبير له في « الرهان » وهي قصة انسانية مؤثرة : اب شيخ يقبل بأن يقطع النهر سباحة في زمهرير الشتاء ليحصل على جائزة مالية كان يطمع بها ليداوي بثمنها عيني ابنته التي كان يرغب في تزويجها لخير صديق له . ولما كان جسم هذا الاب ضعيفاً متهدماً ، فقد حكم على نفسه بالموت ساعة ارتضى ان يقوم بهذه التجربة القاسية ... ولكنه مع ذلك مات مطمئناً لاعتقاده بأنه ضمن لأبنته الوحيدة حياة لا هم فيها . ولئن كانت خاتمة قصته « المنزل رقم ٤/٥ » لا تخلو من تصنع ، فان اللهجة الصميمية الصريحة التي يصف بها البطل حبه القلق لجارته تكسبها قيمة خاصة ، ويضمن المؤلف قصة « الدخيل » تحليلاً نفسيا دقيقا لروح فتاة صغيرة تنتظر عودة ابيها الذي مات حديثا ، وقد بدأت تحب رجلاً كان يتردد على البيت في تلك الاثناء ، ولكنها ما لبثت ان كرهته وتمنت ذهابه نهائيا اذ ادركت انه لم يأت إلا ليحل محل ابيها ، فسقطت من اجل ذلك مريضة . وحين غاب الدخيل ، لم يكن لديها إلا سؤال واحد طرحته على امها : «متى يعود ابي ؟» . قصة تذكرنا بأجمل اقاصيص تشيكوف . وقد نشر شاكر خصباك اخيراً قصة بعنوان «الكسيح»[1] تشهد بأنه ماض في تركيز فنه القصصي على دعامتين متينتين من تصوير صادق للظلم الاجتماعي وتحليل بارع للنفسيات .

★

اما عبدالرزاق الشيخ علي فيعد في مجموعته « حصاد الشوك » (١٩٥٠) وعوداً كثيرة . وقصته « رباب » تجلو مظهراً من مظاهر العاطفة الوطنية المتأججة في العراق ، وتؤثر في القاريء تأثيراً شديداً ببطولة أشخاصها المعذبين . ومثل ذلك يقال في قصته « على الحديد » التي تقدم شاباً زاخر العواطف بالنبل ، ولكنه محتقر ومطرود من بيته ومهجور من زوجته بسبب عاطفته الوطنية المجاهدة . وقد انتهى به الأمر ، إزاء هذا الضغط المعذّب من قبل محيطه ومجتمعه ، الى استشعاره مركب النقص وإحساسه بانه اقل من ذبابة . وفي « زوجة الفنان » تصوير دقيق لهذا القلق الغامض الذي يستولي على الشبيبة العربية والذي يصعب التعبير عنه .

ولا شك في ان خير اقاصيص الكتاب هي « في منتصف الليل » ، فقارئها يشعر في كل سطر فيها بحيرة عميقة تتألم لها روح ذلك الطالب الذي يعيش في باريس باحثا عن مثله وخطة مسلكه في الحياة . وقد كان من اولئك الذين يهتزون لادنى مظهر انساني ويرتبطون بكل شقاء بشري ، وهذا ما جعله يتعلق بروح مارتينيكي اسود أرعبه حين اقتحم عليه غرفته لدى منتصف الليل . ولكن الاخوة في شعورهما بالشقاء البشري ما لبثت ان ربطت بين روحيهما ، فاذا به يقاسم ذلك الزنجي الجائع رغيف الخبز الذي كان يحتفظ به لفطوره ، ثم يشاركه الفرنكات القليلة التي كان يقتر على نفسه بها لتكفيه نفقة للشهر كله ... وحين

(١) العدد الاول من « الآداب » ، كانون الثاني ١٩٥٣

غادره الزنجي اخيراً ، شعر بأنه يود ان يبكي لذهابه ... قصة تهتز بالرهافة ، وتفقد بهذا التلخيص القيمة الانسانية التي تنبض بها .

★

واما صلاح الدين الناهي فيحمّل قصصه في مجموعتي «اقاصيص شتى» (١٩٤٩) و «تثنية الاقاصيص» (١٩٥٢) جواً من السخرية المرحة ، ولكنها سخرية لا عمق فيها . والحقيقة ان ما تحويه هاتان المجموعتان اقرب الى ان يكون مقالات وتعليقات وصوراً ، لا أقاصيص فنية . فالحادثة معدومة في معظمها ، والفكرة طاغية إجمالاً ، والمؤلف يتدخل غالباً بتعليق او انطباع او تأثر ، وكل هذه من شأنها ان تضعف كثيراً فنية الأثر القصصي ؛ وهذا ما نلاحظه مثلاً في «القصصي المجهول» و «الشاعر الفيلسوف» و «ذكر الصبا» و «على رسلها» و «تصلي في المقهى» الخ .. وما رأيناه إجمالاً في اقاصيص المؤلفين السابقين من تصوير اجتماعي وتحليل نفسي وعقد هامة ، لا نجد منه في هاتين المجموعتين إلا ظلالاً باهتة ، فضلا عن ان اسلوب الناهي يفتقر الى تلك العصبية المتوترة التي تحيي القصة وتبث فيها الهزة الشعورية النابضة . وفي المجموعة الثانية قصص تلعب فيها «المصادفة» دوراً كبيراً فتنزع عنها صفة «احتمال الوقوع» وهذا واضح في «آلام مبرحة» و «واحة في الصحراء» مثلا .

وهذه المصادفة هي عماد اقاصيص خليل رشيد في مجموعته «الحياة قصص» (١٩٥٢) ، وهي في الحقيقة روايات ملخصه ترتكز على الحادثة التي تبهر دون ان تؤثر . ومثل ذلك القول في رواية «شيخ القبيلة» (١٩٥٢) من تأليف حمدي علي ، ومجموعة «صرعى» لمحمود الحبيب ، و «نهاية حب» و«همس الايام» و«شجن طائر» و «بقايا ضباب» وكلها من تأليف عبدالله نيازي . واما محاولة عبد الصمد خانقاه في مجموعة «في الغاب» (١٩٥٢) فتبشر بالنجاح بالرغم من ضعف الحبكة القصصية التي تجعل من بعض القصص مجموعة تأثرات وانطباعات ، وبالرغم ايضا من ضعف التعبير وقصوره احياناً عن تأدية المعنى المقصود. والحق ان لهذه المجموعة مزيتين : اولاهما انها تنجح في تصوير القلق والحرمان اللذين يعيشهما شبان الجيل الطالع (انظر مثلاً قصص «ككل الناس» و «دخان» و «طنين») فيحاولون الخروج منهما في التماس المتع الجسمية والاغراق في الشراب ، والثانية انها تعيش في صميم المجتمع ، لا على هامشه (قصة «موعد مع العيد») ولعل خانقاه بحاجة الى مران وصقل وبلورة ليتمكن من اللحاق بالمتقدمين في الموكب .

بقي ان نعبر عن اعجابنا بما ينشره بعض الكتاب الذين لم نقرأ لهم في كتب ، وانما في مجلات ، امثال جبرا ابراهيم جبرا ، وفؤاد التكرلي ، ومحمد روزنامجي وسواهم (١).

★

وبعد ، فان هذه النظرة في القصة العراقية الحديثة كافية ، بالرغم من انها موجزة ، لان تثبت بان النتاج القصصي في العراق يحتل مركزاً هاماً في مجموع الآثار القصصية في الادب العربي الحديث . إنه ادب صراع ومقاومة وثورة يستجيب اكثر من اي ادب آخر في البلاد العربية الى الحاجات الحيوية التي يتطلبها مجتمع في إبان نموّه . وهذا الادب الذي يعي المهمة التي ينبغي له ان يضطلع بها في حياة البلاد ، لا يجتزيء مطلقاً بايراد واقع جاف خام ، وانما يخلق ويصنع نماذج من الابطال يسهم بواسطتهم في نصب مثل عليا تتيح للجيل الجديد ان يخط لنفسه دربه الخاص ، وان ينتقل من وعي حقيقته الى العمل البناء المثمر في سبيل تحسين اوضاعه الاجتماعية والسياسية .

ومقابل هذه النزعات المعنوية القوية في القصة العراقية ، تبقى النزعة الفنية ضعيفة نسبياً ، ولعل هذا طبيعي في وعي جيل من الادباء تشغلهم اوضاع بلادهم وحاجاتها عن ان يرعوا الجانب الفني من نتاجهم الرعاية الكافية . على اننا نرجو ان تصب التقنية (Technique) القصصية على ايدي هذا الجيل ما هي بحاجة اليه من تعزيز وتركيز سيكسبان القصة العراقية ، يوم يتحققان ، قيمة عالمية دون شك . (٢)

سهيل ادريس

---

(١) لا شك في ان هناك آثاراً قصصية اخرى في العراق جديرة بالدرس والتحليل، ولكنها لم تبلغنا او لم يصل الى علمنا شيء عنها. فلعل اصحابها يرسلونها الينا مشكورين لنستوفي بها هذا البحث .

(٢) لا بد لنا هنا من ان نحذر بعض القصصين المبدعين من المضي في استعمال اللغة العامية في الحوار . فهم لا يدركون حقاً مبلغ الاساءة التي يلحقونها بقصصهم في ذلك ، وهم ينسون قبل كل شيء انهم لا يكتبون لقرائهم المحليين وحدهم ، ثم لا يقدرون ما في ذلك من مساس بالروح القومية العربية.

العراق
الأقلام
العدد رقم 11-12
1 ديسمبر 1988

القصة العراقية القصيرة جداً

عن المصطلح والصورة التأريخية

باسم عبد الحميد حمودي



يقول بارت، في سن ثلاث سنوات تقريبا «يخترع» الطفل وفي ان واحد، الجملة، والقصة القصيرة، وعقدة اوديب، [1] ، فاذا استطاع الطفل ان يفعل كل هذا خلال ثلاث سنوات من بدء عمره فلماذا لا يستطيع القاص ان يغير لا ان «يخترع»القصة القصيرة جداً لان سياقات العصر تحتاج ، حسب راي البعض - هذا اللون كما احتاجت الشعر والرواية والمسرح والقصة القصيرة؟

ليس سهلا الاجابة على هذا السؤال ولكن يقول وولتر كامبيل في فصل «الشكل في الاقصوصة» [2]:

« لو طلب الى محاضر ان يتكلم ساعة في موضوع لا يعرف عنه الا قليلا فلن يصيبه شيء من الخوف، فهو يستطيع أن يسرد قصصا فكهة او ان يسلي المستمعين بطريقة اخرى نصف ساعة يحاول خلالها أن ينظم افكاره ويشحن ذهنه من اجل تصفية المعلومات التي يحملها عن الموضوع، غير انه اذا سئل ان يلقي حديثا في ثلاث دقائق فانه سيحتاج الى ساعات او ايام من اجل تحضيره، وكذلك الامر بشان الاقصوصة » وكامبيل هنا يتحدث عن التركيز دون شك، وهو واحد من مشكلات القصة القصيرة جداً التي تاتي لتضرب ضربتها الفنية والنفسية في عدد من السطور وهي تحاول اعطاء العصر الحديث سمته الادبية - هكذا تظن - كايقاع سريع قرائيا.

إن جون فريتاك الذي يتحدث في نفس الكتاب عن «كيفية كتابة الاقصوصة» يتحدث عن اقاصيص قصيرة جداً نشرها له محررو الصحف واطلقوا عليها صفة (طرفة) ومن هذه القصص (الارض المفقودة) و(الناس لدى النافذة) وهويسمي (الاقصوصة) [3] ونصها كالاتي:

الناس لدى النافذة

صنع ابي دكة للنجارة في سرداب بيتنا في شارع كنسمر، وكثيراً ما كان ينزل الى السرداب عندما يكون قد انتهى عمل كل شيء في البيت، كان يقص مرجة العشب ايام عطلة نهاية الاسبوع او يشذب شجيرات السياج او يسقي الزهور التي زرعتها امي في صناديق خضر على شرفة البيت الامامية.

وقبل ان توجه له امي شيئا اخر من العمل، ينزل ابي الى السرداب حيث دكة العمل ويشرع بالنجارة. كان الناس

احيانا وهم سائرون في الزقاق، يسمعون ابي يطرق مسماراً او يعدل خشبه بالمسحاج (الرندة) ويميلون الى نافذة السرداب ويتطلعون اليه وهو يعمل.

سمعت ذات يوم فتاة عسلية صوت الطرق في سردابنا فاقتربت من النافذة ووضعت كفها فوق عينيها تظللهما وعبست وكشرت قائلة: ماذا تعمل هنا؟

جفل ابي للسؤال لم يخطر له يوما ان يكون من واجبه صنع شيء من عمله هذا لم يكن في الحقيقة يعمل اي شيء انما ينجر فقط. ولا اظن واقول الحق انه اكمل يوما عمل شيء، غير ان كثيرا من الاشياء كان يعتبرها في حكم المنتهية. صار الناس يفدون الى النافذة ويحدقون اليه.

. كان ابي يجد لذة في العمل تحت نظرات العيون التي تتفرج عليه كان يشتغل بصورة رائعة اثناء تفرجهم.

ذات صباح كان الحانوت الذي يشتغل فيه ابي مقفلا فنزل الى السرداب في شغله لدى الموقد واشتغل بكل ضجيج فترة طويلة من الزمن. بدأ الناس حسب العادة يتقاطرون ويتطلعون اليه وكانوا يتفرجون كان ابي قد شرع بصنع صندوق جميل للملابس مزخرف متين الصنع.

نزلت امي الى المشغل وقالت: يالطيف ، يالروعة! لقد تمنيت ان يكون لدي مثل هذا الصندوق ارجو ان تسرع بانجازه!

غير انه لم يكتمل ابدا، فقد صارت الايام اقصر وراحت الريح الباردة تئن بين الاشجار واثقلت السماء بالغيوم الكثيفة وقبع الناس من رواد ابي في بيوتهم»

xx

هكذا تنتهي الاقصوصة وهي قد جمعت ٣١٠ كلمات بالعربية وهي تعني عنده ٣٠٠ كلمة، اما(اقصوصة) الارض المفقودة التي يترجمها له كاظم سعد الدين فاكثر منها بقليل، وهو يدعو (الاقاصيص) الاخرى التي كتبها على هذه الشاكلة (طرفاً) لانها لايبدو انها تحمل الروح او الشرارة التي تحملها الاقصوصة ، [٤] معنى ذلك ان هذا النوع المكثف من الكتابة القصصية لم يجد صدى مقبولا لدى الكاتب وهو بذات الحجم الذي كتبت به ديانا دي بريما قصتها (الزائر) [٥] ولكن ناتالي ساروت اهتمت بهذا اللون من فن القصة حيث كتبت مجموعتها من القصص القصيرة جداً، انفعالات، بين عامي ٣٢ - ٩٣٣ وصدر كتابها عام ٩٣٨ [٦]

ان ذلك يجيب على سؤالي الذي طرحته في جريدة القادسية حول تاثر كاتب عراقي بناتالي ساروت [٧] حيث تساءلت عن تاثر نوئيل رسام بكتابات ساروت حين كتب قصصه القصيرة جداً عام ١٩٣٠، واذا كان القاص احمد خلف قد اسهم في الرد على هذا السؤال في دراسته (ملاحظات اولية عن القصة القصيرة جداً([٨] فقد كان القاص منشداً الى تجربة الستينات العراقية والعربية باعتبارها حقبة تنشيط هذا اللون في ادبنا العربي على يد مجموعة من الشبان العراقيين والمصريين والسوريين والاردنيين امثال القاص ذاته وخالد حبيب الراوي وعبد الرحمن الربيعي ومحمد عبد المجيد وابراهيم احمد ونبيل جديد وابراهيم اصلان وجمال الغيطاني وعبد الحكيم قاسم وغالب هلسا وعبد الاله الرحيل وحسب الله يحيى وغازي العبادي وليلى صايا سالم وغيرهم. ان يوسف ادريس وزكريا تامر ووليد اخلاصي قد بداوا الكتابة بهذا اللون قبل شبان الستينات كما في قصة(الصرخة) لادريس و(لماذا سكت النهر)و(الرعد) لزكريا تامر ووليد اخلاصي في مجموعاته (زمن الهجرات القصيرة) الدهشة في العيون القاسية - التقرير).

ويبدو ان هولاء القصاصين وغيرهم مثل يوسف الشاروني لم يستطيعوا تحديد المصطلح تحديداً واضحا - مثل فريتاك الذي سماها طرفة - فاصطلح الشاروني على تسميتها(القصص في دقائق) ومن قصصه التي وضع لها هذه التسمية (ابنتي) و (قراقوش والقروي) و(قراقوش وجاره) التي نشرها عام ١٩٥٩ في عدد اذار مجلة (الشهر) القاهرية.

وهذا نموذج لواحدة من هذه القصص للشاروني:

ابنتي

كنت اسير ذات ليلة وانا احمل ابنتي الصغيرة على يدي وهي مستندة الى كتفي وقد احاطت عنقي بذراعيها الصغيرين وشبكت اصابع يديها الحلوتين معا فوق ظهري .

وذات لحظة تعثرت قدماي في نتوء اصطدمت به فجأة في الطريق حتى كدت اقع على وجهي ، وكان الثقل الذي احمله يساعد على اختلال توازني . ولاحظت ان ابنتي ازدادت تشبثا بي فاعتقدت انها انزعجت خشية الوقوع ولكني سمعتها تهمس : ماتخافش يابابا ، انا ماسكاك

* * * *

ان هـذه القصـة القصيـرة جـداً التي لم يستـطع الشـاروني سـوى الحصـول فـيـهـا عـلى الضـربـة الدرامية (الطريفة) تفتقد الى الصورة الشعرية المكثفة التي تتميز بها القصة القصيرة جداً ، لكنها اقل حجما من قصص فريتاك التي تشبه في حجمها قصص نوئيل رسـام القصيرة جـداً التي نشـرهـا في صحيفتـي (البـلاد) و (الزمـان) البغداديتين ١٩٣٠ .

نشر رسـام القصة الاولى بعنـوان (موت الفقيـر) في جريدة البلاد في ١٦ حزيران ١٩٣٠ في الصحيفة التاريخية منها وهي الصفحة الثالثة تحت عنوان فرعي هـو : قصة اليوم ، وهو باب كانت البلاد تنشر فيه كل يوم قصة قصيرة عراقية او مترجمة واليك نص القصة :

موت الفقير

.. وبعد ان نظر الى شعـاع الشمس الداخل الى الغـرفة المظلمة من كوة صغيرة في اعلاها وحدق فيه مليا دمدم ببعض الكلمات ثم ابتسم ثم نام . فتح الباب بهدوء تام ودخلت الام ناكثة شعرها سـابحة بـدموعهـا تحبس حسراتهـا خوفـاً من ازعاج المريض .

تقدمت من الفراش وركعت جهة الرأس وكان قد تحول عن موضعه فرفعته واعادته اليه باطمئنان .

مدت يدها ورفعت الغطاء عن وجهه فبانت لها اثار ابتسامة بادية على محياه الهزيل .. انحنت وقبلته في جبينه وبعد ان ازالت بسكون ماسقط عليه من دموعها لم تشـأ ان تعكر عـلى النائم احلامه الهادئة فرفعت نظرها الى اعلى وغرقت في صلاتها .

حول الشعاع مساره واصاب وجه المريض فاضاءه وماهي الا فترة اذ بدت حركة خفيفة من ذلك الجسد الناحل سمع على اثرها لفراش القش صوت اعقبه

اماه ياماه

انتبهت كالمذعورة :

عزيزي .. ها انا ذا يابني

ثم انعطفت وطوقته بيديها .. رفعت الشعـر الذهبي عن جبينه وقبلته فتح عينيه الشاحبتين والتفت الى امه : امي .. انظري . هوذا اخي قد جاء .. انه يستدعيني هو يفتح لي ذراعيه .. ها انا ذا خذني معك

اغمض عينيه

اظلمت الغرفة

فقد اسلم الروح

* * *

لقد حرصت على نقل طريقة التقطيع التي عمل بها رسام داخل القصة والصورة التنقيطية للعبارات وطريقة الضربة الختامية لادع الحديث عنه الى مكان اخر لانقـل لكم قصته التالية التي نشرتها جريدة الزمـان في اسابيـع من تشرين الاول ١٩٣٠ بعنوان اليتيم وهذا نصها :

اليتيم

.. وعند الفجر وقد تبدد ظلام الليل باشعة الشروق نهض الصبي واقترب من امه وفكر في ايقاظها ولكنه عدل واكتفى بقبلة اختطفها من جبينها واسرع قافزاً الى الحقـل المجاور ليـلاعب الطبيعة كعادته .

وكان الوقت ربيعا وقد اكتست الارض حلتها الخضـراء وقد نقشت بانواع الازهار ذات الالوان الجذابة والروائح العطرية وكان الصبي يزيـد المنظر بهجـة وهو يقفـز هنا وهنـاك يلاحق الفراش المتنقل من زهرة الى اخرى فاذا ماظفر باحداها طار فرحا وارسل مع النسيم قهقهة يحملها الى حيث شـاء ثم يجلس على الحشيش الاخضر وياخذ في مداعبة فراشته الى أن تفلت منـه فيقطب ويلاحق غيـرها ، وبعـد ان ارتفعت الشمس عن الافق وجفت قطرات الندى عن الازهار انتبه الصبي الى نفسه فيقتطف بنفسجة كبيرة وينعطف راكضا الى البيت ليقدمها الى امه التي لابد وان تكون قد انتهت من حلب البقرة ، ولكن هيهات فهي لم تزل نائمة .

ولم وصل تقدم منها وادنى زهرة من وجهها علها تستيقظ باستنشاق عبيرها ولما لم تفعل جلس في حضنها وصاح :

ـ انهضي ياماما فلقد ارتفعت الشمس والبقرة لم تذهب الى المرعى بعد ثم دمدم :

ان ماما في سبات عميق ووضع البنفسجة في يدها وخرج بعد أن أوصد الباب اما الام فلم تستيقظ ابداً

اما الصبي فكان يتردد دائما ناظراً الى امه من شقوق الباب ولكن لم يجل بخاطره قط انه اصبح يتيماً

الموصل ـ نوئيل رسام

لقد حاولت ان اجد النص الذي كتبه نوئيل رسام بذلك التحديد «قصة قصيرة جداً» لاضمه الى هاتين القصتين فلم اوفق لاسباب لاتتعلق بي ولكن هذين النصين يقتربان من

اجواء المصطلح بقدر اقتراب مصطلح «الطرفة» القصصية الادبية ، وبقدر اقترابهما ايضا من صورة «القصة القصيرة» فنيا من حيث المقدمة والذروة ولحظة التنوير والخاتمة ـ الضربة ، لكن القصتين تفضحان مضمونهما بالعنوان المباشر الذي اختاره لهما الكاتب رغم ان قصة «موت الفقير» تبدو اكثر دقة في استخدام التوقيت وطريقة وضع العبارة خصوصاً عند النهاية فهي فيما يبدو التداخل بين الافعال الماضية والمضارعة في قصة (اليتيم) واضحا ومربكا للنص الذي يدور حدثه آنيا .

ان كل هذه الملاحظات الاولية عن هاتين القصتين لاتبرران الغض من رؤية القاص المتقدمة للقصة الساندويتج او القصة القصيرة جداً فقد كتب رسام نصوص مقتصدة تدور في وقت غير مترهل لتصور موقفا حياتيا لالكي تحدد موقفا منه ، كما تفعل القصة القصيرة جداً الان مثل قصة نبيل جديد (امتحان)[9] الآتي نصها :

امتحان

السؤال : من الذي بنى الاهرامات ؟

الجواب : ملايين من العمال والفلاحين الذين سخروا لهذا العمل

العلامة : صفر

* * *

لقد اتهم الناقد رياض عصمت[10] القاص بالرقص على حبال القصة القصيرة وهو يكتب قصة من هذا النوع ، واطلق على القصص القصيرة جداً ـ دون ان يدرك المصطلح في حينه ـ تسمية قصص الصرعة Gimmick وقال[11] :

«هذا الشكل الفني يفترض ان يحرز باقل حجم ممكن من الكلام اكبر حجم من المعنى . ان كاتب القصة الصرعة يحاول ان يلتقط ومضة عابرة موحية وكثيراً مايكون طابع حدثي صحفي ، وكثيراً مايكون وراءها دافع سياسي رمزي مباشر، وقد جاء اتهامه هذا للقاص لمحاولة جديد الافادة من هذا التيار دون فهم جدي له .

واذا كان رياض عصمت في كتابه «قصة السبعينات»[11] وعبد الرحمن ابو عوف في كتابه «البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية»[12]، لم يتوصلا الى الصورة الفنية للقصة القصيرة جداً فان محمد كشيك في كتابه «علامات التحديث في القصة القصيرة»[13] يتحدث عن القاص محمد المخزنجي واكتشافه للقصة القصيرة جدا التي «لايزيد عدد كلماتها ـ احيانا ـ عن مائة كلمة فاستطاع ـ القاص ـ ان يطرح مساحات جديدة للتجريب كما استمر في محاولاته للاقتراب من دائرة التلقي في معاناتها للبحث عن اشكال وطرائق جديدة للتعبير» وهو خلال ذلك يناقش مجموعة الكاتب (رشق السكين) التي اصدرها في القاهرة عام ١٩٨٥ .

ان قصر جهد التجريب في القصة القصيرة جداً على المخزنجي من قبل الناقد امر يحتاج الى نقاش فهناك قبله يوسف ادريس ويوسف الشاروني وهناك ايضا جماعة (جاليري ٦٨) الذين وصفهم نقديا الناقد ابراهيم فتحي في مقالته (ملامح مشتركة للانتاج الجديد)[14] وقبل ذلك هنالك تجربة نوئيل رسام العراقية القديمة غير الموصفة تطبيقيا لشكلها الفني - باعتبارها وسطا بين القصة القصيرة جداً لكنها تحمل جنين التسمية الحديثة، وهناك ايضا وبشكل واضح تجربة شبان الستينات والسبعينات العراقيين الذين اعتنوا بهذا الفن ونظروا له[15] وكان من حظ الكاتب ان عقب على ذلك الملف[16] وصحح بعض الوقائع وكشف عن جهد نوئيل رسام متوصلا الى ما يلي:

١ - ان تحديد القصة القصيرة جداً بين الصفحة الى الاربع صفحات فولسكاب فيه الكثير من التسرع باعتبار ان قصة من هذا النوع تعد قصة قصيرة اعتيادية.

٢ ـ عدم اعتبار القصة القصيرة جد أ لونا مستقلا بذاته كما حاول البعض .

٣ التاكيد على ظهور الكتاب« انفعالات» لناتالي ساورت ودوره في تحريك هذا اللون الكتابي.

٤ التاكيد على اسماء اخرى كتبت القصة القصيرة جداً مثل عبد الرحمن الربيعي في بعض قصص مجموعته(المواسم الاخرى) ١٩٦٩ وقصة (الانزلاق) لخالد حبيب الراوي في مجموعته (الجسد والابواب) ١٩٦٩ واربعة قصص قصيرة جداً للكاتب ذاته في مجموعته(القناع) ١٩٧٠ وقصص اخرى لحسب الله يحيى وفؤاد مرزه.

واذا كنا قد انتهينا من التاشير على دور هذا القاص، وذاك تاريخيا في الاقتراب او الابتعاد من ممارسة «القصة القصيرة جداً» تطبيقيا وفي فهم دورها نظريا، والفرق شاسع بين الصيغتين، فاننا نعد هذا اللون من فن القصة ياتي استجابة لبحث القاص عن وسائل شكلية جديدة للوصول الى القارىء بعيداً عن الصورة التقليدية للقصة القصيرة،

كما ياتي ايضا ملبيا لرغبة الصحافة اليومية في سد فراغاتها احيانا

من جهة اخرى فان اي قاص جرب هذا (التنويع) القصصي لم يقف عنده وحده بل استمر في كتابة القصة القصيرة العادية رغم ان القصة القصيرة جداً تقترب من روح الشعر وتقتصد في العبارة اقتصاداً يقل عن كلمة احيانا ويتعداه احيانا اخرى

ـ القصة العراقية ومصطلح القصة القصيرة جداً ـ

اذا عدنا الى نصوص قصص الكتاب العراقين الذين بداوا كتابة القصة القصيرة جدا نجد ان عبد الرحمن الربيعي قد كتب قصصه: الشهيد والمغني والمراة تحت عنوان موحد هو(ثلاث زهرات في ممر بري) في مجموعته القصصية(المواسم الاخرى) التي صدرت طبعتها الاولى عام١٩٧٠، وان كل قصة من هذا اللون منفصلة في جوها وشخصياتها عن القصة التالية ولا تزيد كل واحدة على المائة كلمة، وان خالد حبيب الراوي قد كتب قصصا مثل (الساعة تقف على الصفر) و(الحقائب) في مجموعته (القناع) الصادرة عام ١٩٧٠ ايضا ولكن بحجم اكبر وبذات مواصفات القصة القصيرة جداً من حيث التكثيف والبلورة وضربة النهاية، ولكنه في مجموعته(العيون) الصادرة عام ١٩٧١ ينشر مجموعة اكبر من القصص القصيرة جداً منها (افراح) في سبع وخمسين كلمة فقط و(العنكبوت) في ست وستين كلمة و(العلبة) و(الشاهد) و(العصفور الاسود) فيما يقارب ذلك دون ان يشير القاصان الى ان ماكتباه قصصا قصيرة جداً رغم ادراكها لذلك.

ثم ياتي القاص احمد خلف في مجموعته(نزهة في شوارع مهجورة) الصادرة عام ١٩٧٤ لينشر مجموعة من القصص في نهاية المجموعة تحت عنوان موحد هو(خمس قصص قصيرة جداً) بحجم اكبر من قصص خالد الراوي ولكن مع تحديد المصطلح وسريان (تركيبة) القصة القصيرة جداً فنيا في هذه القصص، وهوامر فعل ما يشبهه القاص حسب الله يحيى في مجموعته (القيد حول عنق الزهرة) الصادرة ١٩٧٤ ايضا حيث نشر سبعة عشرة قصة تحت عنوان عام موحد هو (قصص في دقائق) وهو ذات المصطلح الذي استخدمه يوسف الشاروني عام ١٩٥٩ كما اوضحنا، ليعود خالد حبيب الراوي وينشر مجموعة من القصص القصيرة جداً في مجموعته (العيون) الصادرة عام ١٩٧٧ اخذت ثلثي حجم المجموعة دون ان يشير الى المصطلح مهتماً بجانبه الفني فقط مركزاً على الاقتصاد في الكلمات وضربة النهاية حينا وجو الاحتجاج حينا اخر، ثم تتالت مجاميع قصص اخرى حوت عنوان (قصص قصيرة جداً) وهو المصطلح الذي جهرنا في التنقيب عن صيغته الفنية وتسميته التاريخية.

ان هذا التوثيق الذي وجدناه ضروريا يثبت ان القاص العراقي قد بلور لافكرة المصطلح وتنفيذه (فقد كان يشارك القصاصين العرب الاخرين في هذا التناول الكتابي) ولكنه استطاع ان يضع تسمية المصطلح منذ نوئيل رسلم عام ١٩٣٠ الذي اهملته الكتابات النقدية وان يعيد كشفه بعد ذلك دون ان يظل اسير تسميات اخرى تحاكي تقنية ساورت في «انفعالات»، وتصلح على عناوين مترددة مثل «قصة في دقائق» و «القصة الصرعة»، وما الى ذلك، ليغدو مصطلحا عربيا عاما بعد ذلك.

ان القصة القصيرة جداً ليست جسداً مفصولا عن فن القصة القصيرة ولكنها تراعي التكثيف والجو الخاص وضربة النهاية وتراعي التركيز والاقتصاد في الكلمات كذلك، وهي إن جاءت استجابة لضرورات الصحافة اليومية فقد جاءت ايضا لترضي طموح الكاتب في صياغة قصة مكثفة الجسم قادرة على الشد واداء واجبها الفني.

١)رولان بارت ـ التحليل البنيوي للقصة القصيرة . ترجمة د. نزار صبري ـ مراجعة د. مالك المطلبي ـ الموسوعة الصغيرة (٢٥٩) ـ دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ـ ١٩٨٦ ـ ص ١١٦.

٢) كاظم سعد الدين (ترجمة) ـ فن كتابة الاخصوصة ـ اعداد وتحرير سيليفيا أبي كامرمان ـ سلسلة الموسوعة الصغيرة رقم ١٦ـ فصل الشكل في الاقصوصة ـ دار الحرية ـ بغداد ـ١٩٧٨ ص ٢٣.

٣) المصدر السابق ـص ٨٤.

٤)المصدر السابق ص (٨٨).

٥)محسن الخفاجي ـ ثلاث قصص امريكية قصيرة جداً ـ ج

القادسية ٢٨ كانون اول ١٩٨٧

٦)مقدمة فتحي العشري لمجموعة انفعالات .

٧)باسم عبد الحميد حمودي ـ في القصة القصيرة جداً ـ عودة لمنجز عراقي ج القادسية ٢٠ ت الثاني ١٩٨٨

٩) نبيل جديد ـ الرقص فوق الاسطحة ـ دمشق.

١٠و١١) رياض عصمت ـ قصة السبعينات ـ مطابع الوحدة ـ دمشق ـ ١٩٧٨ ـ ص ١٤٣

١٢)عبد الرحمن ابو عوف ـ البحث عن طريق جديد ـ ط ٢ ـ المطبعة الثقافية ـ القاهرة ١٩٧١

١٣) محمدكشيك ـ علامات التحديث في القصة المصرية الحديثة ـ الموسوعة الصغيرة ٢٩٤ ـ دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ١٩٨٨ـص ١٤٨

١٤)ابراهيم فتحي ـ جاليري ـ ابريل نيسان ١٩٦٩

١٥) انظر: مجلة الموقف الادبي ـ ملف القصة القصيرة جداً اعداد طراد الكبيسي عدد اب ١٩٧٤ واجابتي عائد خصباك وابراهيم احمد واراء النقاد ياسين النصير وفاضل ثامر وطراد الكبيسي ذاته

١٦) باسم عبد الحميد حمودي ـ تشويه تاريخي والغاء جهود الاخرين ـ الموقف الادبي تشرين الثاني ١٩٧٤.



العراق
المسلة
العدد رقم 5
1 فبراير 2000

القصة العراقية في المنفى:
غياب المسافة الفاصلة ما بين الماضي والحاضر

سمير اليوسف

نحن وإن كنا في معرض تكريم الكاتبين نجم والي وجبار ياسين، فإن كلامي لن يقتصر على قصصهما وإنما سأتحدث عموماً عن القصة العراقية في المنفى ومن منطلق ظاهرة تسم الأدب الذي يكتبه المنفيون.

سأسمي هذه الظاهرة، التي هي ليست بالضرورة أهم مظاهر القصة العراقية في المنفى، بظاهرة «غياب الفاصلة ما بين الماضي والحاضر». والمقصود هنا هو غياب الواقع الجديد الذي نجم عن الرحيل، أو عن الفرار من البلد الأصلي واللجوء الى بلدان آمنة ومستقرة مما يتعارف على تسميتها بالمنفى.

في حدود ما قرأت من قصص عراقي، لاحظت بأن ثمة نزوعاً الى إلحاق المخيلة بالذاكرة، وأن ليس بالضرورة سجن المخيلة بالذاكرة، وأنه ليس بالضرورة سجن المخيلة في قفص الذاكرة، وإنما الاسترشاد بها، أو اتخاذها معيناً لكتابة ما يكتب. وهذا إنما يؤدي الى تجاهل أو إغفال الواقع الجديد الذي يعيشه القاص أو الروائي العراقي منذ إضطراره للرحيل عن بلاده، بما ينجم عن الظاهرة المعنية.

وهذه الظاهرة، إذن، لأن المسافة المعنية لا تقتصر على أعوام قليلة، وإنما قد تتجاوز العقد أو العقدين من الزمن، وقد تمتد في حالة بعض الكتاب الى ثلاثة عقود. والكتاب العراقيون، ممن يعنينا أمرهم هنا، غادروا العراق وهم في أواسط العشرينات من العمر وهم اليوم في الأربعينات. بهذا المعنى فإن واقع المنفى أو واقع اللجوء يحتل مسافة زمنية شاسعة، إذا جاز التعبير، وبالتالي فإن إغفالها أمر يدعو الى الإهتمام، إن لم نقل الى التساؤل والشك.

على أننا إذا ما شئنا فهم هذه الظاهرة فإنه لمن المتوجب علينا إيلاء المفاهيم والتصورات والمنطلقات التي تنجم عنها الكتابة القصصية، وهذه الظاهرة على وجه خاص، القراءة التي تستحق.

وهذه مفاهيم وتصورات تتعلق بكيفية فهم، أو إساءة فهم، الماضي والحاضر، وتتعلق بالسياسة والتاريخ، بكيفية الكتابة، وبما تكتب، والأهم من ذلك كيف تكتب، هي ما تترجم نفسها، بشكل إرادي أو لا إرادي، من خلال كيفية الكتابة، وليس بالضرورة من خلال مضمون ما يُكتب.

ومن النافل الإضافة الى أن هذه المفاهيم لا تكون منفصلة أو مجردة عن فهمنا وتصورنا للأسباب التي تحكم وجودنا في العالم وكيفية التعبير عن هذا الوجود، أي كسبيل الكتابة القصصية في هذه الحالة. وهي أسباب عامة وخاصة، عامة من حيث أنها غالباً ما تكمن خلف جلّ ما يُعرف بقصص المنفى أو بأدب الشتات عموماً. وخاصة من حيث أنها تنبع من الواقع التاريخي والسياسي العراقي، خاصة في ما يتمثل بحقيقة الحرب.

المنفى كفرصة للكتابة:

هناك اولاً الإنطلاق من الظن، أو حتى التسليم، بأن المنفى أو الواقع الجديد هو بمثابة فرصة امن واستقرار وحرية يجب اغتنامها.

على العموم فإن المنفى، خاصة إذا كان من قبيل المنفى الذي يُقيم فيه الكثير من الكتّاب العراقيين، يكفل أمناً واستقراراً وحرية بما يجعله يبدو بمثابة فرصة للكتابة والإنتاج لم تكن متوفرة من قبل.

وحيث أن تقاليد الكتابة عامة تقضي بأن يكتب المرء عما يعرف معرفة وافية، فإن الكاتب المتلهف على إغتنام فرصة المنفى يتجه الى الماضي، أي الى ما رأى وشهد وخبر عن كثب، فيكون اللجوء الى الذاكرة سبيلاً لسرد أو إخبار متخيل.



من اجواء الندوة

ولعل ما يُسهل من امر كهذا حقيقة أن الرحيل او الإنتقال من البلد الأصلي الى المنفى تتجلى بمثابة حد فاصل ما بين حقبة وأخرى، حقبة اكتملت او تمت على نحو مجازي أو فني وحقبة ما زالت قيض التشكل. ومن الأسهل للكاتب أن يتجه الى الماضي، اي الى ما اكتمل من حيث انه يمكن ان يحيط به إحاطة شاملة، متميزاً بالتالي عما هو قيض التشكل. فحتى لو انه لم يسع الى تقديم صورة عامة أو شاملة للماضي، فإن ما يصوره أو يسرده يكون جزءاً من إطار عام هو على دراية تامة به.

الى ذلك فإن واقع المنفى قد لا يكون قيض التشكل فحسب، وإنما قد يكون على قدر من التغيّر والتحول بحيث لا يستطيع الكاتب استيعابه والإحاطة به. وهناك الكثير من الكتّاب العراقيين ممن عاشوا حياتهم في المنفى متنقلين بين بلد وآخر، اي مفتقرين الى قسط من الإستقرار يتيح لهم تكوين صورة واضحة لهذا الواقع بما يحملهم على إيثار مرحلة ما قبل المنفى.

لذا فإنه من المبرر ان يتناسى الكاتب في كتابته واقع المنفى وان يتجه الى مرحلة ما قبل المنفى. ولكن من الضروري التنبه الى ان منطلقاً كهذا قد يؤدي الى تشييء الماضي، أو تشييء مرحلة ما قبل المنفى، والتشييء لا يؤدي الى إنتاج أدب وإنما الى إنتاج كليشيهات، الى نواح وبكاء ونوستالجيا.

التشبث بالماضي رفضاً للهزيمة:

السبب الثاني أن الكاتب المنفي، وإنطلاقاً من موقف سياسي غالباً، يُصر على إعتبار الواقع الجديد، مهما طال أمده وترسخت جذوره فيه، مرحلة عابرة وحالة طارئة ستنتهي قريباً. ومن الطبيعي بالنسبة للكاتب

الذي أُرغم على مغادرة بلاده أن يرفض الإذعان للواقع الذي لم يختره بنفسه. ومن حقه أن يُصر على التمسك بماضيه من حيث أنه الزمن الذي عاش فيه على تآلف مع واقعه الأصلي،أو على الأقل من دون أن يفصله عنه هذه الهوة التي تفصله عْن واقعه الجديد لا محالة. ولهذا فإن تجاهله لواقع المنفى، واعتباره مجرد حالة طارئة لهو بمثابة رفض ومقاومة ما أُرغم عليه. ومن ثم يكون لجوئه المتواصل الى الذاكرة كمصدر لقصصه هو بمثابة تأكيد للاخرين، ولنفسه، على أن إبعاده عن بلاده لم يكن سوى إبعاداً جسمانياً له، وأن نفسه ما برحت مقيمة هناك.

ولكن الجدير بالملاحظة الى أن هذا الواعز ليس بواعز الكثير من الكتّاب المنفيين، عراقيين وغير عراقيين. وكثيراً ما يُبيّن الواقع بُطلان هذا الزعم أو إنطواءه على شيء من إنعدام الصدق والإخلاص. فالكاتب المنفي الذي يشتري بيتاً في هذا البلد الأوروبي أو ذاك، أو الذي يتقدم للحصول على جنسية بريطانية أو فرنسية أو المانية، أو حتى ذلك الكاتب الذي يعي في دخيلة نفسه بأنه سيستقر في بلد المنفى أو سيقيم فيه الى أجل طويل، الكاتب في أيٍ من هذه الحالات المذكورة ليس بالكاتب المنفي الرافض الذي ينتظر على أحر من الجمر العودة الى بلاده حينما تواتيه الفرصة.

إن الكاتب الذي يدعي أمراً كهذا، أو الذي ثنم كتاباته عن تسليم بفرضية كهذه، لهو كاتب يعيش حالة من الوعي الكاذب. فهو يشيء واقع المنفى لكي يتجنب مواجهته. وهذا ما يقودنا الى سبب آخر وثيق الصلة.

العجز عن فهم الواقع الجديد:

الإنطلاق من التسليم بأن واقع المنفى ليس سوى حالة طارئة قد يكون مجرد قناع للعجز الذي يعانيه الكاتب في، وإزاء، واقع المنفى هذا.

فقد يكون الكاتب عاجزاً عن الإندماج في المجتمع الذي يفد إليه منفياً أو لاجئاً. ولا غرابة في الأمر طالما أنه غالباً ما يضطر الى الإقامة على هامش هذا المجتمع، بين لاجئين ومنفيين مثله.

وقد يكون الكاتب عاجزاً عن معرفة واقع المنفى الذي ينضوي فيه لأسباب أخرى مختلفة، كعدم إجادته للغة البلد الذي يقيم فيه، أو لأنه لا يتمتع بقسط من الرحابة الفكرية، أو من الإنفتاح على الأخرين بما يساعده في فهم واستيعاب ثقافة البلد الذي يقيم فيه.

وأخطر أشكال العجز هو عجز الكاتب عن مواجهة التعقيد الذي يمثله واقعه. أي أن يعجز الكاتب عن التنبه الى حقيقة إنتمائه الى عالمين، عالم الماضي الذي يتمثل في مرحلة ما قبل المنفى، وعالم الحاضر الذي يتمثل في المنفى، وبالتالي الى إنتمائه الى ثقافتين قد تكونا على قدر كبير من الإختلاف.

قد لا يعي الكاتب هذه الحقيقة، أو انه قد يعيها ويعجز عن مواجهتها وإستيعابها وتمثلها بما يتطلب ذلك من ابتكار طريقة كتابة، أو أساليب كتابة، تناسبها. ومن هنا فإن لجوء الكاتب المتواصل الى الذاكرة والى إخضاع مخيلته لذاكرته يكون بمثابة هروب من المهمة الحقيقية الملقاة على عاتقه. وهذا الهروب ليس الا صورة لحالة الإنفصام التي يعيشها الكثير من الكتّاب العرب في المنفى ما بين وجدانهم الإبداعي الذي

يتخذ الذاكرة معيناً وما بين وجدانهم العملي الذي يقيض لهم التعامل مع الواقع اليومي. فالكاتب المنفي في هذه الحالة يُسلم تسليماً مختزلاً أعمى بأنه يعيش في «حالة المنفى» من دون أن يعرف، أو يتعرف، على هذا المنفى، ويعرف بالتالي حقيقة حالته، أهو منفي أم هو لاجئ لأسباب سياسية وامنية، أم هو مهاجر لأسباب ثقافية واقتصادية؟

تدوين الماضي:

هناك سبب خاص بالكتّاب العراقيين وبغيرهم ممن تتعرض بلدانهم الى ما يتعرض اليه العراق منذ عقدين من الزمن.

العراق كما نعلم جيداً يتعرض الى ما يشبه حرب تدمير شاملة. وهذا الأمر بالنسبة لكاتب القصة والرواية الذي يعيش في المنفى هو بمثابة تدمير للماضي، للعالم الأصلي. وحيث اننا، عراقيون، وعرب عموماً من أبناء التاريخ الحديث، نادراً ما ندوّن ونسجل، فإن دمار العالم الأصلي لا يكون مجرد دمار وجوده المادي، وإنما دماره وكأنه لم يكن في يوم من الأيام.

بهذا المعنى فإن لجوء الكاتب الى الذاكرة، وحتى وإن كان من سبيل إنشاء قصصي، أي سرد متخيل، قد ينطوي على طموح الى حماية المكان الأصلي من خطر التلاشي التام. ويمكننا ان نقرأ العديد من الأعمال القصصية العراقية في المنفى من زاوية التعبير عن هذا الطموح، أي أن ظاهرة إغفال المسافة الفاصلة ما بين الماضي والحاضر لا تكون هروباً أو تهرباً من واقع المسافة المعنية، وإنما هي تعبير عن الرغبة في تدوين وتسجيل ما هو عرضة للدمار التام.

ولا شك بأن هذا طموح إنساني نبيل، لكن يتوجب علينا التنبيه الى أن التذرع بهذا الطموح في سبيل تبرير اللجوء المتواصل الى الذاكرة، ومن ثم إغفال واقع المنفى، قد لا يكون مبرراً كافياً. فكما نعلم جيداً، لا تستوي القصة على ما تؤديه من تدوين وتسجيل لعالم الماضي وحوادثه. وليست مهمة كاتب القصة، بما هو كاتب سرد متخيل، التدوين والتسجيل. لهذا فإن التذرع أو التسليم بأن إلحاق المخيلة بالذاكرة قد لا يكون أكثر من ذريعة لإغفال تلك المسافة الفاصلة ما بين الماضي والحاضر.

على رغم أنني خلال إلقاء هذه المداخلة أشرت في أكثر من مناسبة الى أعمال الكاتبين المعنيين، إلا أنني آثرت إغفال تلك الإشارات إستجابة للطابع «النظري» العام لهذه الورقة، ونظراً الى رغبتي العودة الى أعمال والي وياسين وغيرهما تقصياً لمعالم هذه الظاهرة فيها على نحو تفصيلي بعض الشيء.

الأقلام
العدد رقم 3
1 مارس 1976

القصة العراقية في مرحلة الريادة

مؤيد طلال

نحاول في هذه الدراسة ان نقدم للقارىء الكريم صورة عامة ذات اطار نظرى مجرد عن القصة العراقية في مرحلة الريادة ، مركزين على اهم قصاصي جيل الرواد الذين جسدوا التيارات الاساسية في القصة العراقية الواقعية الاجتماعية النقدية ـ واعني بهم ذو النون ايوب ، وعبد الملك نوري ، وعبدالحق فاضل .

حيث كان (ذو النون ايوب) ابرز قاص عراقي التصقت اعماله بقضايا المجتمع والامة عبر من خلالها عن وعي نقدي عميق وارادة صلبة لاتلين في مناهضة للاستعمار وعملاء الاستعمار والرجعية المحلية . كما كانت اعماله تنحو منحى تحليليا في رصد الظواهر السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية ، وبذلك استحق بجدارة ان يكون رائدا للقصة العراقية الاجتماعية النقدية .

اما عبدالملك نوري فقد كان رائدا كبيرا من رواد التيار السيكولوجي التحليلي في القصة العراقية دون ان ينفصل عن القضايا الواقعية والاجتماعية والنقدية التي تطلبتها المرحلة التاريخية انذاك ، فعبر عن هموم الفرد العراقي ـ مثقفا برجوازيا كان ام نموذجا مسحوقا من الجماعات المغمورة ـ كما عبر عن قضايا المجتمع والانسان في آن واحد .

في حين تميز عبدالحق فاضل بولعه الشديد في تحرير القصة العراقية من اطارها الفني التقليدي ، واضعا الاساس لمغامرة التجريب والتركيب الفني الحديث التي ستنطلق نحو آفاق تكنيكية واسلوبية واسعة وجديدة . بذلك اتسمت قصص عبدالحق فاضل ـ وخاصة رواية مجنونان ـ بصنعتها الفنية الهندسية ذات المنحى التشكلي والتركيبي اضافة الى التصاقها

بقضايا الفرد العراقي وهموم المجتمع السياسية والاقتصادية والاخلاقية ..

وقبل ان نتوغل في الكشف عن الخصائص العامة للقصة العراقية في مرحلة الريادة ، وقبل ان نركز الحديث عن السمات الخاصة لجيل الرواد ـ نود ان نقدم لمحة تاريخية عن نشأة القصة العراقية واثر الحركة التاريخية والاجتماعية والسياسية في تكوين وبلورة معطياتها الاساسية .

من الحكاية الشفاهية والفولكلور الشعبي الى القصة الحديثة

ان القصة هي البنت الشرعية لنمو وانتصار البرجوازية الاوربية حقا .. ولذا فان تاريخها لم يكن طويلا ، ولا يمد جذوره الى فجر الانسانية كما هو حال الفنون الاخرى بما فيها المسرح والشعر ـ هذا اذا اعتبرنا ان الفن القصصي ليس هو الحكاية الشفاهية العادية وان كان قد تمثلها واستفاد منها وخاصة في القرن السابع عشر والثامن عشر ـ **وبالتالي فأن القصة العراقية تطلبت قبل نشوئها فترة تخلخل تاريخي خطير :**

(كظهور الاستعمار الحديث ومرحلة الصراع ضده من جهة وصراع القوى الاجتماعية والطبقية من جهة أخرى) حتى تبرز للنور كفن حضاري جديد يعتمد التطورات الثقافية والادبية في اوربا وامريكا البرجوازية بقدر ما يعتمد الموروث الحضاري لامته (الحكاية الشفاهية ـ الفولكلور ـ الوعظ الاجتماعي والاخلاقي ... الخ) .

وقد كان النصف الاول من القرن العشرين اساسا اجتماعيا وسياسيا وثقافيا لذلك التخلخل التاريخي الخطير الذي مس روح الشعب العراقي بلهيب الثورة الوطنية والقومية والاجتماعية ابتداء من ثورة العشرين وانتهاء بثورة الرابع عشر من تموز عام)١٩٥٨(مع المرور بانتفاضات واحداث عام ٣٦ـ٤١ـ٤٨ـ١٩٥٦ ... الخ

من الرومنسية الى الواقعية

لقد اختلطت الروح الرومنسية بالوعي الاجتماعي والنقدي السياسي اختلاطا كبيرا في ادب الرواد . وهذا يعود الى جملة اسباب ، متناقضة ومتداخلة في آن واحد منها ما يتعلق بالوعي الفردي ومنها مايتعلق بالحالة الاجتماعية العامة .... منها ما يفرض من الخارج (تاثير التيارات الرومنسية التي اجتاحت اوربا وتركت اصداءها في الشرق العربي ـ مصر خاصة ـ مثال طيب لتأثر الادب العراقي في تلك التطورات الخارجية) ومنها ما ينبع من الداخل :ـ

التركيبة غير المتجانسة لحركة الصراع (الشعب العراقي ككل ضد الاستعمار وضد الغزو الصهيوني .. وتناقضات الوضع الاجتماعي والسياسي في مرحلة نشوء المدينة البرجوازية وصراعها مع الاقطاعيين من ملاك الاراضي في الريف) ـ ثم خضوع الفرد لهذه المعمعة وصعوبة شق طريقه بين تلك التيارات المتضاربة ، بين القديم والحديث ، بين التراث والتقاليد والمعاصرة ... الخ .

ففي الوقت الذي ترضي الرومنسية في القاص شيئا من نزوعه الفردي وتطلعاته الذاتية ، فإن الواقعية تجذبه نحو المجتمع وقضاياه السياسية والاقتصادية والاخلاقية .

وقد عبر ادب (محمود احمد السيد) ـ رائد القصة العراقية الاول ـ عن القطبين المتناقضين والمتحدين في آن معا : (في سبيل الزواج / القاهرة ١٩٢١ ـ الطلائع / بغداد ١٩٢٩) .. وكذلك فعل انور شاؤل في حصاده الاول فاختلطت النزعة الرومنسية بالوعي الاجتماعي النقدي وغلفته ايضا ، بحيث جاءت بعض قصصه الاجتماعية النقدية ذات طابع رومنسي حاد ومبالغ فيه كما في قصة (مشاهد ليلة) مثلا ..

غير ان الاتجاه الواقعي النقدي تغلب تدريجيا على الاتجاه الرومنسي في ادب رواد القصة العراقية ابتداء من (محمود احمد السيد) ذاته وانتهاء بغائب طعمه فرمان مع المرور بكل من ـ انور شاؤل ـ جعفر الخليلي ـ ذو النون ايوب ـ عبدالحق فاضل ـ عبدالملك نوري ـ شاكر خصباك ـ عبدالمجيد لطفي ... الخ .

وبذلك اتضحت سمات وخصائص الفن الواقعي وتخلصت القصة العراقية الى حد ما من روح الطرح الرومنسي الفج والتقليدي ، وان تكن بعض الخصائص الايجابية للفن الرومنسي ماتزال ملتصقة بالقصص العراقي المعاصر حتى الان ..

أهمية القصة الرائدة

ان ادب الرواد لايستمد اهميته التاريخية من ريادته الفنية فحسب ، بل ومن التصاقه بالواقع الاجتماعي والسياسي انذاك ، من صدقه وحرارته .. فقد حاولت القصة العراقية على يد جيل الرواد ـ وفي فترة الاربعينات والخمسينات على وجه التحديد ـ ان تترصد الحياة الاجتماعية ، وتستشف مكامن الروح الشعبية ، وتعبر عن طموحات وكبوات المجتمع العراقي والمناضل السياسي والفرد الجائع المسحوق طبقيا ... وذلك من خلال طرحها لنماذج مختلفة الملامح ولكنها تشترك في مسائل جوهرية عامة ، وتعبر بشكل وباخر عن اراء المؤلف وتجسد مواقفه ، حتى ليخيل اليك ان القاص العراقي يصور نفسه ومشاعره اكثر مما يعبر عن حياة ابطاله ونماذجه ، فيجعل من القصة مشجبا يعلق عليه همومه ووسيلة يبوح من خلالها عن عوالجه .

ولذا فان هذه الميزة الايجابية غالبا ما تتحول الى صيغة سلبية لعدم قدرة القاص على خلق العلاقة التركيبية الديالكتيكية بين الموضوعي والذاتي ، بين النمط النموذجي

العام والحالة الاستثنائية الخاصة ، فيتناقض عندئذ منظور القصة ورؤاها الفكرية مع صنعتها وتظيق المسافة الفاصلة احيانا بين المقالة الاجتماعية السياسية وبين القصة كفن رفيع ..

ولهذا نجد الملامح الاجتماعية والقضايا الانسانية المطروحة في القصة العراقية غالبا ما تكون واحدة بالنسبة للقاص الواحد ، وللقاصين العراقيين عموما ، وان اختلفت الايقاعات والنغمات التفصيلية من قاص الى اخر ومن قصة الى اخرى .

لقد كانت لغة جيل الرواد ، اللغة العربية البلاغية الاصلية ، بمثابة عنصر قوة وجمال يضفي على القصة طابع العمق والجدية والاصالة ... ويمكننا ان نقول دون مغالاة ان لغة الرواد كانت اصفى واكثر قوة وتماسكا من لغة جيل الشباب ، واكثر قدرة على استغلال محاسن اللغة العربية وبدائعها البلاغية والغنائية ، واكثر ارتباطا بروح التراث العربي الشعري والنثري والديني — (القرآن على وجه الخصوص) — وان كان الاطناب في استخدام التشبيهات المكررة والمقولات الجاهزة يضعف من جزالتها حينا ويصيب القارىء الحديث بالملل والسأم احيانا اخرى !!!

ولعل اهم ما قدمه جيل الرواد تحديد ملامح واضحة للقصة السياسية بمعناها الخالص . فلم تكن القصة والرواية السياسية غريبة او طارئة على الادب العراقي ، بل رافق هذا النوع الادبي نشأة القصة العراقية منذ البداية واحتل فيها مساحة واسعة حتى يومنا هذا .

حيث كانت القصة والرواية العراقية مشبعة بالوعي السياسي عند جيل الرواد ابتداء باعمال السيد وانتهاء باعمال غالب طعمة فرمان ، ولم تخل القصص الوجدانية العاطفية ذاتها من الابعاد السياسية والمطارحات الفكرية والمواقف الانسانية التقدمية كما هو الحال في رواية (مجنونان) لعبد الحق فاضل مثلا .

ولقد كان « ذو النون ايوب » هو الاب الشرعي للقصة السياسية العراقية ، حيث امتلأت قصصه القصيرة ورواياته الطويلة بالنقد الاجتماعي والمواقف السياسية الجريئة والرؤية الانسانية التقدمية الضاجة بحرارة وصدق المعاناة من مظالم العهود المبادة كما هو الحال في روايتي (الدكتور ابراهيم) و (اليد والارض والماء)اللتين جسدتا ملحمة نضال الشعب العراقي والامة العربية ضد الاستعمار والصهيونية واذنابهما في الوطن العربي عامة والعراق خاصة . (راجع بحثنا في العدد ١٩٧٦/١٩ من مجلة الادب المعاصر)

وهذا ما قام باعبائه جيل الرواد برمته من امثال جعفر الخليلي وشاكر خصباك وعبدالملك نوري واخرين، مؤسسين بذلك المدرسة الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية . ومهيئين الاجواء الثقافية والسياسية لانتفاضات الشعب العراقي ابتداء من انتفاضة عام ستة وثلاثين وانتهاء بثورتي تموز عامي ٥٨ و ٩٦٨ المجيدتين . حيث تسنم جيل الشباب زمام المبادرة ومواصلة ما ابتدأه الرواد من اعمال ابداعية طيبة .

غير ان تلك الاعمال كانت تفتقر الى مقومات فكرية وتكنيكية عديدة بحكم ريادتها وقلة تجاربها واهتمامها بالقضايا والوسائل الحسية المباشرة ، وبذلك غاب عنها المنظور الايديولوجي الواضح والمنهج النقدي العلمي والرؤية الشمولية للحياة والمجتمع والانسان كما غابت عنها الصنعة الفنية المحكمة العالية .

فسادت نتيجة لذلك النظرة التبسيطية والتجزيئية للادب ، وترنح الاديب بين الوعي اللبرالي والنزوع الفردي وبين الوعي السياسي المسطح المشحون بروح ثورية رومنسية جامحة جينا وخجولة احيانا اخرى .

في الوقت الذي عبر القاص عن خوالجه وخواطر فكره ومواقف حزبه بطريقة انشائية تقريرية ميكانيكية ومصطنعة ، فافتقرت اعماله الى النظام والتنسيق والاحساس بالجمال وروعة الفن ...

ومع ذلك استطاعت بعض تلك الاعمال ان تبرز الى الصفوف الامامية بما تمتلكه من مقومات فنية روحية وفكرية غنية وصادقة ، **وان تشكل القاعدة المادية لبناء مدرسة واقعية اجتماعية نقدية وايديولوجية في القصة العراقية .**

نقاط الضعف الاساسية ، المضمون والتقنية الفنية

غير ان ادب جيل الرواد في القصة العراقية كان يعبر عن ضعف في المقدرة التكنيكية والاسلوبية بقدر ما عبر عن ضعف في الوعي الفلسفي والسياسي .

ولذلك فغالبا ما نلمس تطابقا واضحا بين الشكل والمضمون في ادب جيل الرواد عامة :

حيث كان ضعف التقنية الفنية بمثابة انعكاس طبيعي عن بساطة الوعي النقدي والسياسي والثقافي والاجتماعي انذاك — وانهما يشكلان وجهي عملة واحدة.

ولذا فاني ارى ثمة مبالغة شديدة في تمجيد بعض النقاد لادب الرواد ، وفي تمجيد الاحياء منهم لانفسهم .

اما اهم نقاط الضعف الاساسية فيالمضمون والتقنية الفنية فيمكن تلخيصها بالنقاط الاتية :

اولا — سيادة الوعي الايديولوجي البسيط ، الاجتماعي الطابع ، العاطفي والساذج ، في مسألة تناول القضايا السياسية والاجتماعية والاخلاقية .. ووجود عناصر رومنسية ومثالية في النظر للعلاقة بين الفرد والمجتمع عامة ، وللعلاقة بين الرجل والمرأة خاصة .

أي عدم القدرة على الكشف عن جوهر تلك العلاقات الاجتماعية ، والنفاذ الى اسبابها ومظاهرها العميقة وطريقة تغييرها تغييرا ثوريا . ولذلك فقد اختار اغلب القصاصين سبل التغيير الفردي عبر التصور المثالي والاخلاقي المجرد ، اي احلال النزعة الارادية بدل الرؤية الموضوعية .

وهكذا ما نلمسه في قصة«مأساة الفن» لعبدالملك نوري

مثلا – من مجموعة رسل الانسانية ١٩٤٦ – حيث يقدم لنا من خلالها صورة رومنسية عاطفية مبتذلة للعلاقة بين الرجل والمرأة تنسجم مع نظرة المجتمع التطهرية ذات الجذور الاقطاعية المتخلفة انذاك .. (راجع بحثنا في العدد ١٢ من السنة ١١ من الاقلام) .

كما ان هذه النظرة المثالية التقليدية للعلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة سنجدها في اكثر من قصة من قصص جيل الرواد ، وخاصة في رواية مجنونان لعبدالحق فاضل الذي يبدو فيها مترددا وقلقا بين نزوعه التقدمي لتحرير المرأة وارثه التقليدي الذي ينظر لها ككائن ضعيف تحوطه هالة من الاساطير الميتافيزيقية او الرومنسية .

ولعل هذه النظرة تظهر بوضوح ايضا في قصة ادمون صبري – رجل مضطهد : من مجموعته الاولى (في خضم المصائب ١٩٥٩) – كما ستظهر في قصص الجيل الذي يلي جيل الرواد مباشرة ، وربما عند جيل الشباب المعاصر ايضا ، وخاصة بالنسبة لاعمال عبد الرحمن مجيد الربيعي التي غالبا ما تحط من شأن المرأة وتحولها الى مجرد بغي !!؟ .

ومن مفارقات الامور وغرائبها حقا ان يقع كتاب القصة الانسانيون والتقدميون الذين حاربوا الوضع السياسي والاجتماعي القائم انذاك بشرك حبائل الوعي الايديولوجي الزائف الذي تستند اليه الطبقة الاقطاعية السائدة ، ولاسيما بالنسبة الى الاخلاق .. فتراهم متطيرين طهريين ومعادين لحركة التطور الطبيعي في العلاقات الاجتماعية الجنسية ، وتراهم في الوقت عينه يقفون – سياسيا – باتجاه حركة التاريخ التي تعزز الطليعة الطبقية القائدة لعملية التغيير السياسي والاجتماعي .

وهذا التناقض الغريب يرجع الى العلاقة الجدلية الديناميكية بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، او الى ما يسمى **بقانون التطور غير المتوازي بين القوى الروحية والقوى المادية !! .**

فالمصلح الاجتماعي او الاديب يكون اكثر احساسا وتفاعلا مع التغييرات الواقعية القائمة في البنية المادية للمجتمع ، ولكنه يظل خاضعا احيانا الى الرؤية الايديولوجية التقليدية التي افرزتها الطبقة السائدة لتبرر ظلمها واستغلالها ، وخاصة فيما يتعلق بالوعي الديني والاخلاق البطريركية البالية والشرائع والحقوق الوضعية .

وهذا الموقف يرجع بدوره الى عاملين : موضوعي وذاتي . الاول ينشأ من ذات العملية الايديولوجية التي تطرحها الطبقة السائدة باعتبارها قوانين مقدسة لاتتعلق بعصر ما ، ولا بطبقة محددة ، بل هي فوق الواقع والتاريخ شاملة وعامة ، حيادية وازلية .. الخ .

اما العامل الذاتي فينشأ من عدم القدرة على وعي حركة التاريخ ككل ، والارتباط العضوي بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، بين السلطة والايديولوجيا ، وعدم قدرة بعض الادباء على ادراك حقيقة ان الرفض للواقع الطبقي والسياسي ينبغي ان يرافقه رفض للفكر والاخلاق اللذين افرزها ذلك الواقع .

هذا من جهة الوعي .. اما من جهة السيكولوجيا فان الانسان الشرقي ميال الى المحافظة والسكونية ليس بسبب سكونية نمط الانتاج الاسيوي وسكونية العلاقات السياسية والاجتماعية نتيجة التسلط الاستعماري الشامل والنظام العشائري المتقوقع حسب ، بل بسبب سكونية التربية والمفاهيم ذاتها ، وسيادة الجانب المحافظ في العقيدة والاخلاق الدينية التقليدية .

من هنا نستطيع ان نفسر اهمية تأكيد رواد الاشتراكية على دور الماضي والعادة في حياة الناس ، واثرها على عقول الناس ومفاهيمهم . بل ان (انجلز) قد اكد في احد نصوصه المهمة على امكانية ان يكون الوعي الايديولوجي الزائف معرقلا لحركة التاريخ وعائقا للتطور المادي والانتاجي كما حصل في ظل مجتمع العبيد الروماني ..

ثانيا – سيادة الروح الاصلاحية والتوجيهية ذات الطابع الوعظي التربوي بدل الروح الثورية الراديكالية .

ويرجع هذا الى الهوة القائمة بين الانتماء الواقعي للطبقة السائدة ، وبين الرغبة في الانسلاخ من هذه الطبقة والتحول الى الطبقات الفقيرة .

ولذا فان القصص التي حاولت ان تعبر عن آلام هذه الطبقات جاءت وكأنها تعوض عن الواقع وذات نغمة تقليدية جاهزة الايقاع والافكار والصيغ ، بعيدة عن المغامرة الفنية الثورية ..

وحتى اذا ما وجدت بعض العناصر الاولية لهذه الروح الثورية المغامرة ، فانها تبقى في حدود الامان الواقعي وضرورة السلامة الشخصية !! .

فقصص مجموعة ذو النون ايوب – برج بابل – المجموعة الخامسة ١٩٣٩ – مطبعة الاهالي في بغداد مثلا، لا ترتفع الى مستوى القصص حتى بمفهومها الكلاسيكي البسيط ، ولا تعدو ان تكون اكثر من مقالات اجتماعية وسياسية تدور على ثلاثة محاور : الراوي وشخصيات القصص المحاورة .

ومع ان مجموعة – برج بابل – تحمل بين طياتها الرغبة في الاصلاح والتغيير ، وتتسم بالنقد المرير للاوضاع السياسية والاجتماعية والاخلاقية السائدة انذاك ، وقد اختلط الاسلوب النقدي بروح الوعظ والسخرية اللاذعة ، ومع انها كانت تعبر عن افكار ومبادىء اكثر الاحزاب التقدمية انذاك – فاننا نجدها ايضا ساذجة وبسيطة وسطحية الى حد ما ، من حيث التكنيك الفني والوعي السياسي سواء بسواء . كما انهى المؤلف مجموعته تلك بتحذير طويل يعلن فيه استقلاليته الشخصية ، وبعده عن السياسة والسياسيين والاحزاب والمنظمات والجمعيات (كذا ...) ، وان النقد الذي وجهه في مجموعاته السابقة لا يعني احدا معينا ، ولا جهة

محددة ، ولا فئة دينية خاصة ، بقدر ما هي وجهات نظر شخصية نتيجة تأثره النفسي باحداث البلد ، وباعتباره فرد اجتماعي يجب ان يخدم مجتمعه ، وذلك من اسباب كتابته للقصة فقط (ففيها يتمتع الكاتب بالحرية باوسع معانيها ولكنه لا يسيء بنفس الوقت الى انسان ما مثقال ذرة مهما كان وثيق الصلة بالبحث الذي يتناوله) .

وهذا الاعتراف لايكشف عن صحة الحقيقة التي اكدناها حول سيادة الروح الاصلاحية والتوجيهية ذات الطابع التربوي والوعظي بدل الروح الثورية الراديكالية في قصص جيل الرواد ، وجنوح القاص العراقي عامة الى روح المغامرة البطولية ضمن دائرة الامان الواقعي وضرورة السلامة الشخصية فحسب ـ بل ويكشف عن مفهوم متخلف لطبيعة القصة كفن منظم ومتقن يختلف عن اسلوب المقالة والبحث ، ولدور الفنان ، ولحقيقة واصالة الالتزام في آن واحد .

ولعل هذه الروح الاصلاحية سنلمسها ايضا في اعمال جيل الرواد عامة وقصص عبدالملك نوري وعبدالحق فاضل خاصة .. كما انها ستظهر بوضوح في رواية (اليد والارض والماء) لذو النون ايوب الذي استطاع ان يتخلص الى حد كبير من تردده هذا ، ومن الضعف الفني لقصصه القصيرة ، وذلك في الرواية المذكورة وفي رواية (الدكتور ابراهيم ـ حياته ومآثره) ...

ولعل هذا التناقض في الوعي والسلوك ، في النظرية والتطبيق ، بين الواقع والحلم ـ يعود الى انتماء القاص الطبقي بالدرجة الاولى ... بقدر ما يعود الى عسف السلطة وهيمنة ايديولوجيتها الزائفة بالدرجة الثانية .

ولذا فغالبا ما يقع القاص العراقي بهذا الاشكال المزدوج :ـ فهو من جهة منحدر من الطبقات الميسورة او المتوسطة الدخل ولكنه يسعى للانسلاخ من هذا الانتماء القدري واللا ارادي ، او ان يكون منحدرا من طبقات اجتماعية بائسة يريد ان يعبر عن هموم وامال هذه الطبقات ويتحرر من ضغوطها المادية والمعنوية في آن واحد بحكم وظيفته الاجتماعية كمثقف متأثر الى حد ما بالفكر المثالي الغربي والثقافة السائدة ، يتطلع ابدا للارتفاع عن مستوى نشأته الاولى او عن الطبقة التي يناصرها نظريا ويفترق عنها عمليا من خلال التدرج الوظيفي والامتيازات الادبية والمالية التي تشده الى السلطة او الحزب القوي او الحاكم آنذاك .

وقلما نجد اديبا لا يعاني من هذا الاشكال المزدوج بين فكره وواقعه بحيث يكون منتميا قلبا وقالبا الى الطبقات الفقيرة المضطهدة ولا يرتفع الا من خلال ارتفاعها الواقعي والشامل .

ولعل هذا الاشكال المزدوج نابع من مشكلة تقسيم العمل الى فكري ويدوي ، ومن تقسيم المجتمع الى مراتب ادارية واقتصادية وثقافية وسياسية ، اكثر مما هو نابع عن سوء في طوية الاديب ..

ولهذا فان الاديب غالبا ما يكون محط انظار الاضطهاد المادي والسياسي والارهاب الفكري من قبل السلطة الرجعية في مراحل التخلخل والتحولات التاريخية والاجتماعية الخطيرة ، وهذا ما نسناه بالنسبة لرواد ومبدعي فن القصة العراقية الذين ارتبطوا ـ بشكل عام وفي اغلب الاحيان ـ مع الطبقات المضطهدة والاحزاب السياسية الثورية المناهضة للاستعمار والصهيونية والرجعية المحلية ..

ثالثا ـ غياب المنهج النقدي والنظرة الفلسفية الشاملة ..

ان بساطة الوعي الاجتماعي والسياسي وضبابية المفاهيم وهشاشة العناصر الروحية والثورية ادى الى غياب الابعاد الثقافية العالية عن تلك القصص ، وافقرها الى الرؤية الشمولية لحركة التاريخ ـ اي غياب المنهج النقدي والنظرة الفلسفية او الايديولوجية التي تنطلق منها القصة ـ فجاءت اغلب قصص الرواد ذات طابع عمومي مجرد حينا او ذات التصاق فقير بالبيئة المحلية او القضية الشخصية احيانا اخرى .

حيث اصبح مجرد التعبير عن الواقع المرئي الملموس والمباشر بطريقة مسطحة وظاهرية ، افقية وجزئية ، هو الاساس الذي تنهض عليه اغلب الاعمال القصصية في مرحلة الريادة .

وبذلك فتح الباب على مصراعيه لواقعية عامية ساذجة لا تستطيع الارتفاع ـ بأي شكل من الاشكال ـ الى مستوى الاعمال التي يراد تقليدها في اغلب الاحيان كاعمال موبسان التي تعتمد البناء الدرامي (المقدمة والعقدة فالانفراج ـ وقصص تشيخوف التي تلتقط شريحة من الحياة وتصور النماذج الغريبة والمغمورة ، ثم نماذج مكسيم جوركي العمالية والشعبية .. الخ .

رابعا ـ الاعتماد على الحكاية التقليدية والخواطر الشخصية وضعف الموهبة الفنية والحساسية الجمالية:

لقد اعتمدت قصص جيل الرواد اسلوب الحكاية اساسا لها ـ الحكاية المعتمدة على العلاقة الميكانيكية بين السبب والنتيجة ، بين العلة والمعلول ، والتي تثير فضول القارىء بالسؤال الابدي : ثم ماذا ؟! اكثر مما تشير فيه مكامن الخيال والوعي والاحساس ، اي بمعنى اخر تعيده الى ارث الحكاية الشعبية الساذجة التي كان يمارسها الانسان البدائي واجدادنا الاوائل وهم يتسامرون على موقد النار !!.

وقد اعتمدت تلك القصص في بعض الاحيان على مجموعة من الحكايات غير المترابطة او المنتظمة المكدسة تكديسا فجا دونما علاقة عضوية حية او ضرورة بنائية فنية ، فجاءت فقيرة الى الحياة والحركة والصراع الدرامي .. وتحولت بعضها الى مجرد سير ذاتية ولقطات وخواطر شخصية ذات طابع خطابي معتمدة على

الاطناب في البلاغة والتزويق اللفظي والوعظ والارشاد .

ولذلك فقد اقتربت القصة من مرحلة الريادة اقترابا شديدا من فن المقامة حينا وفن المقالة احيانا اخرى ، اكثر منها الى فن القصة الحقيقي ، وذلك لمجرد تأكيد موقف أو اثارة عواطف القراء : الغضب والسخط على الاشرار بما فيهم ادوات الدولة الرجعية والتعاطف مع الابطال الافذاذ من الطبقات العليا تارة ومن الشعب المغمور تارة اخرى !!

ومن هنا فقد افتقرت تلك القصص الى الرؤيا الابداعية في الفن ، واعتمدت الطرح المباشر والاسلوب التقريري الانشائي او الميلودرامي الفج .

ولذا فقد جاءت حبكات القصص مفككة ، بل ومناسبة بلا ضوابط مع خواطر القاص ، بناؤها مترهل وشخصياتها مسطحة وعائمة ، وموضوعاتها منتقاة بسهولة واعتباط .. ولم تستطع القصة العراقية في مرحلة الريادة الاستفادة من العناصر الفنية والتطورات المدرسية والاسلوبية التي كانت سائدة في القصة الاوربية ابان النصف الاول من القرن العشرين ، فبقيت معتمدة على حدود التجربة الشخصية التي يمكن ان تخطيء او تصيب .

من الخصائص السلبية الى التطورات الايجابية نحو ولادة القصة العراقية الجديدة .

لقد كانت تلك الخصائص السلبية في القصة العراقية خلال مرحلة الريادة واضحة للعيان اكثر من الخصائص الايجابية النادرة والاستثنائية والتي يمكن تلخيصها بأهم المثل الانسانية العليا ، العامة والمجردة ، وبرغبة اصيلة للاصلاح الاجتماعي والسياسي ، وموقف ثابت وشجاع ضد الاستعمار والرجعية والتخلف ، اضافة الى الدور الريادي الذي شكل حجر الاساس في بناء القصة العراقية .

ان تلك الخصائص السلبية استمرت تظهر بدرجات متفاوتة من قاص الى اخر ، ومن قصة الى اخرى ، وليس في قصص جيل الرواد فحسب ـ بل في قصص الكتاب الذين استفادوا من تجربة الرواد واتصلوا معهم في اكثر من رابطة او وشيجة من امثال : عبدالمجيد لطفي ، ادمون صبري ، عبدالله نيازي ، التكرلي ، الصقر ، جيان ، نزار سليم .. الخ .

غير ان القصاصين الذين استطاعوا مواصلة الكتابة وامتلاك فضيلة التجربة الريادية ـ مع القدرة على التطور والنماء الحضاري والثقافي والفني ـ حاولوا ان يقفزوا بالقصة العراقية قفزة حقيقية باتجاه الطموح في كتابة القصة ، النموذج ، ووضعوا الاساس المادي لبناء صرح القصة العراقية الجديدة ..

فعبدالملك نوري الذي كتب قصص (رسل الانسانية) غير الذي كتب قصص (نشيد الارض ١٩٥٤) ، وقصة فؤاد التكرلي الاولى غير قصصه الحالية (الدملة ـ الغراب .. الخ) ، والذي كتب قصص (حصيد الرحى ١٩٥٤) هو الذي انتقل بالرواية العراقية خطوات واسعة ومهمة ابتداء من رواية (النخلة والجيران ١٩٦٦) وانتهاء بالمخاض ١٩٧٤ .

ولذا ينبغي الوقوف قليلا عند ادب (غائب طعمة فرمان) لانه يوصل الريادة بالمعاصرة، ويمتلك الخصائص السلبية والايجابية للقصة العراقية في مرحلتيها الاساسيتين التي تفصل بينهما ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ * . وستكون هذه الوقفة في بداية الحديث عن التيار الواقعي الاجتماعي النقدي الجديد في القصة العراقية .

هوامش

*** نحن لا نميل الى المصطلحات التي تقسم مراحل الادب العراقي بحساب العقود والسنوات مثل (الاربعينات ـ الخمسينات ـ الستينات .. الخ) . فهذه المصطلحات بقدر ما تكشف عن بساطة النقد العراقي وسذاجة وعيه السياسي والتاريخي ، فانها تثير *بلبلة حقيقية* وتساؤلات حادة :-**

هل يمكن مثلا ، ان تخلق عشر سنوات معينة ظاهرة اساسية؟! وهل ان الاحداث الانقلابية والثورية التاريخية المهمة (١٤ تموز ١٩٥٨ ـ ٨ شباط ١٩٦٣ ـ ٥ حزيران ١٩٦٧ ـ ١٧ تموز ١٩٦٨ الخ) لا تكفي لوضع نقاط وعلامات مرحلية اساسية ؟! وهل يعقل ان تقارن هذه السنوات المهمة بباقي السنوات العادية وتخضع لانسياب حركة الزمن العادي ضمن ايقاع السنوات العشر ؟ وكيف يمكننا ان نصنف ونحدد السمات الاساسية في ادب (س من الناس) اذا امتد به الاجل لاكثر من عقد ؟ أي في خانة يستطيع نقادنا ان يضعوا ادمون صبري مثلا ؟

سوريا
المعرفة
العدد رقم 32
1 أغسطس 1964

القصة العراقية قديماً وحديثاً

بقلم نظير زيتون

حرف متألق ، وقلم متدفق ، وفكر مترقرق ، وأدب متنمق ، وديباج متأنق ، وانطلاق متفتق ، وبيان مشرورق وطبع مترفق ، وذوق في احشاء الكياسة مستعرق ، وحس بارع اللفتات متذوق ، في عطاء مغدودق ، وهدف نبيل متعملق ونظر ثاقب متعمق ، هذا ما اقتطفته بعد المطاف في كتاب البحاثة الاستاذ جعفر الخليلي (القصة العراقية قديما وحديثا) وهو قطاف نزر يسير ، من بستان خصيب نضير ، اينعت ثماره وطاب جناها ، وعميق شذاها ، ورف سناها ، واذا القرى قراها ..

والكتاب غزير الفوائد ، جم المنافع والعوائد ، راسخ الجدران والقواعد ، واسع الآفاق والمشاهد ، دقيق الموازين والمراصد ، حافل بالامثلة والشواهد ، والمراجع والمسانيد ، في تسلسل مطرد الموارد ، وكأنه بحر صبت فيه الروافد ، وتلألأت امواهه بالفرائد ، فاذا هو مطمع الصائد ، ومحط رحال القاصد ، بما حوى من شوارد واوابد ، واستقصاء ينقع غليل الوارد ، وعمق وشمول ينشدها البحاثة الناقد ، واجتهاد علمي في مارمى اليه المؤلف الماهد ، بنظره البعيد الرائد .

ولعلي لاأعدو الحقيقة اذا قلت ان للاجتهاد العلمي نصيبا كبيرا في هذا الكتاب ، وفي الاجتهاد ثواب ، وان لم يقع دائما على الصواب ، وفي الاجتهاد عقل يفتح الابواب ، ويرصد الشمس من شروقها الى الغياب ، والاجتهاد نور يقود الالباب ، ويجلو عتمة الضباب ، ويوسع للبحث افسح الرحاب ، فلا قيد يحد من وثبة الغلاب ، ولا سد يصد عن اطراد الطلاب ، ولا جمود يسدل على الفكر الحجاب .

ولقد كان جعفر الخليلي مصيبا في معظم اجتهاداته بارعا كل البراعة في دراساته ، دقيقا في ملحوظاته ونظراته ، رهيفا في نقداته ورواياته ، ثاقب الرأي في مآخذه وتصويباته ، ماهرا في استدراكاته وتعليقاته ، ذلك بان الموضوع الذي طرقه ، لاحد لاولياته ، الا ما استقراه القلم من آياته ، والا ما اثبته الحرف في صفحاته .

ومن ذا الذي يستطيع القول بان القصة ابتدأت بفلان او بالكتاب الفلاني ؟ من ذا الذي يستطيع ان يعين منبت القصة معصوما غير مخطىء ؟ ومن ذا الذي يمكنه ان يقرر ان سرد الاخبار ، وان بحلل من البلاغة وحلى من البيان ، يعني قصة ؟ ومن ذا الذي يقوى على وضع تسلسل تاريخي دقيق للقصة قبل ان يدركه العجز عن وصل الحلقات بعضا ببعض ؟ .

هذه الموضوعات والدراسات ، على وعورة الطرقات وخطر المزالق والمتاهات ، ومشقة المفازات والعقبات ، عالجها المؤلف الفاضل بكثير من الروية والاصالة والاناة ، مستعينا طورا بالمراجع ، وتارة بالفكر الساطع ، واخرى بالاجتهاد الواسع ، وسواها بما يقع في المسامع ، من اثر ضائع ، او خبر شائع ، وهكذا اتيح له ان يذلل شيئا مما كان يعترضه من مصاعب وعقبات ، وان يجتاز سالما ما كان يقف في طريقه من متاعب ومغامرات ، وجاءت دراساته في القصة العربية عبر التاريخ ماتعة شاملة اوشبه كاملة .

فقد حدثنا المؤلف البارع عن منشأ القصة فقال واصاب « عرف الانسان القصة منذ عرف نفسه فهي مرآة تعكس كل حركاته وسكناته وافكاره وميوله وهي ظله الملازم له اينما وجد وحيثما كان فلا يمكن ان يولد الانسان ولا تولد معه قصته » .

وهذا صحيح ، فاقدم قصة واغرب قصة واعظم قصة ، هي قصة هذا الانسان الاعجوبة الذي تسامى فكرا وشعورا ووجدانا ، وانطلقت روحه متحررة من القفص الترابي ، فألف قصته المأثورة التي اعلن فيها ان الله تعالى خلقه على صورته ومثاله ... كما جاء في التوراة .

ويعترف المؤلف بأن القصص غير المكتوبة المروية بالتواتر ، لو تصدى احد الى جمعها لضاقت بها مجلدات الدنيا جميعها ، فكيف بالذي انطوى من القصص .

اما القصة المكتوبة فاقدم ما عثروا عليها منها ، تلك المكتوبة على جدران الاشوريين والبابليين وعلى الآجر المحفور على البردي من آثار المصريين والاثار الفارسية في شيراز وعيلام وما كشفوا عنه من اثار اليونان والرومان وما جاء في الياذة هوميروس والاوديسه الخ .

ولكن يجب علينا ان نضيف الى هذه الاثار القصصية القديمة ، ما هو أبعد عهدا من الياذة هوميروس التي نظمت في القرن التاسع قبل المسيح وسواها من الاقاصيص الاخرى ، نعني بها المهراتا الهندية وهي ملحمة فياسا السنسكريتية وقد اناف عدد اياتها على مئتي الف وفيها وصف حروب كورو وباندو واعمال كريشنا الاله الهندي اما مولدها ففي القرن الرابع عشر والخامس عشر قبل المسيح ، ولا شك انها الملحمة القصصية الام ، وربما كانت الياذة هوميروس ، وشاهنامة الفردوسي الفارسي وملحمات بطولية قصصية اخرى من بناتها ، غير ان العرب عرفوا الالياذة اليونانية قبل المهراتا الهندية التي ترجم منها شعرا . ودبسع البستاني منذ عشر سنوات تقريبا .

اما اقدم قصة مكتوبة فقد كشفوا عنها في قطعة من اوراق البردي — كما يقول الدكتور جيمس هنري بريستد وقد زعم ان الاطفال المصريين كانوا يتناقلونها قبل اربعة الاف سنة وهي تتعلق بغرق مركب في البحر الاحمر ونجاة احد الركاب الذي القاه الموج على ساحل جزيرة مجهولة تقع على مدخل الاوقيانوس الهندي ؛ ثم تقول القصة — ان حية ذات لحية طويلة امسكته وكانت ملكة الجزيرة البعيدة . وقد احتفظت الحية الملكة به ثلاثة اشهر واكرمت وفادته ثم ارجعته الى مصر بكثير من النضار .. — .

ويرى المؤرخون ان هذا القاص المصري المجهول ، هو اول (سندباد بحري) وان قطعته هذه اول قصة نسج القصاصون على منوالها في سرد مثل هذه المغامرات .

ولا شك ان قصص التوراة اقدم عهدا من كل هذه القصص ، ولكنها ذات طابع ديني كما انها اقتصرت على سرد اخبار العبرانيين اليهود . ولكنها كانت على كل حال موردا من موارد الاقاصيص .

ولننتقل بعد هذا الى القصة عند العرب ، فقد عرفت ، في اقدم ما عرفت ، في « ايام العرب »

وهي كثيرة روتها كتب الادب بالتفصيل وقد دارت حول الحياة في البادية من بطولة ونخوة وحمية وكرم وعصبية قبلية وثأر ، في مسحات من الخيال ولمسات من الفن ، فانصقلت تلك الحوادث والاخبار التاريخية ولبست بفضل الرواة ثوباً يداني بلونه لون القصة .

قلنا ولاتخلو امة في العالم من عرض تاريخي لحياتها القديمة وحوادثها واخبارها التي تجتمع فيها الحقائق الى جانب الاساطير ، وللخيال فيها نصيبه الاكبر دائماً ، فما من شعب الا وقد فاخر بامجاده ، وتماجد بمآثر اجداده . وبنى لتاريخه عرشاً من بطولات قواده وفتوحات اجناده ومغامرات رواده ، فلمن شعب إلا وقد ادعى لنفسه السبق في ميادين الحضارات ، والمكارم والمروءات ، وضروب الأمانيات والكمالات ، مفترشاً لماضيه انواف الازاهير ، ملتحفاً غلائل الاساطير ، في بلاغة تعبير ، وخلابة تصوير ، يمضغها الشعب ويجترها مختالا كالمناوير ، وماهي في الواقع سوى سراب تغير ، وحقنة تخدير وتزوير ، وهذا اسوأ فخاخ التغرير .. وبالمقارنة هناك قصص جاشت فيها المآسي والآلام ، والنكبات وعويل الايتام ، ومظالم الحكام ، في خنوع واستسلام ، وتمغير الوجوه بالرغام .. حتى اذا غاض في الاضالع الابتسام ، جاء التفاؤل بحسن الختام فلابد من ثورة تعيد العدل والسلام . انها مرحلة وان طالت فليس لها دوامة ولابد ان يصيح الديك وان احلو لك الكلام ، ولابد ان يشرق الفجر البسام ..

ويذهب الاستاذ جعفر الخليلي الى ان القرآن الكريم هو المصدر الاول للقصة العربية ، « فقد جاء بالقصة في ضمن ماجاء به محبوكة حبكاً ادبياً فنياً ، واضفى عليها من جمال البلاغة والادب شيئاً كثيراً » .

قلنا ، ولكن القرآن الكريم وهو الكتاب الالهي المنزل ، لايتسع للخيال ، ولايتفسح للفن ، او النظرية الفنية ولاينفتح للعقدة والحبكة القصصية ويضيق كل الضيق بالتزويق واساليب التشويق ، وسائر مايخرج بالسرد عن مجرى التدقيق والتحقيق ، ولكنه – هو معجزة البلاغة والبيان ، لايضيق ابداً بها ، ولابدع اذا جاء القصص منسوجاً من البلاغة باسلاك العقيان ، مطرزاً من البيان بفنون والوان . تفتن القلوب والاذهان والآذان ، مكللا من الفصاحة باسنى التيجان ..

وهذا يعني ان القرآن الكريم بحكم وضعه الديني لم يخرج في قصصه عن سرد الحوادث والاخبار التاريخية القديمة بشكلها الطبيعي المجرد ، فهل يجوز ان نسمي هذا السرد المحدود ، ضرباً من ضروب القصة المرونة في عصرنا ،وان يكن القرآن الكريم قد استعمل لرواية الحوادث والاخبار لفظة القصص ؟

ويحدثنا المؤلف البارع عن القصاص العربي الاول ، فاذا هو تميم الداري كما تقول المصادر

التاريخية ، وكان نصرانياً من نصارى اليمن واسلم في السنة الهجرية التاسعة ، اما لون قصصه فزيج من الوعظ والارشاد واخبار الانبياء يستمده من التعاليم الاسلامية والقرآن الكريم وما اتصل به من اخبار المغازي وقصص الانبياء التي كان يدخلها من كان يدخل في الاسلام من المسيحيين واليهود وما كانوا يتناقلونه من قصص الجاهلية واخبارها . ومالبث الوعظ والارشاد ان تغلب على صفة القصاص ثم رعته البلاغة والفصاحة فصار القصاصون يرقون المنابر بعد الصلاة ليأتوا بتلك المواعظ » .

ويقول احمد امين في كتابه فجر الاسلام ، أنه « ارتفع شأن القصة حتى رأيناه عملا رسمياً يعهد به الى رجال رسميين يعطون عليه اجراً ، فترى في كتاب القضاة للكندي ، ان كثيراً من القضاة كانوا يعينون قصاصاً ايضاً . فيقول ان اول من قص بمصر سليمان ابن عتر التجيبي سنة ٣٨ هجرية وجمع له القضاء الى القصص ثم عزل عن القضاء وافرد بالقصص » .

قلنا ، وهذا يدلنا على ما كان للقصص في صدر الاسلام من شأن خطير في الوعظ والارشاد ، ومن اثر بليغ في التوجيه الديني والسلوكي ، ومن عبرة صارخة في النفوس ، تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر ، والا لما اتسع له المنبر ، ولاتولى امره قاض وعالم متبحر .

واذا كانت المصادر التاريخية العربية وصفت تميم الداري بأنه اول من زاول القصة ، واول من قص في مسجد رسول الله ، فالاستاذ الخليلي يؤثر عليه أبا مخنف الازدي . « وكان يملك قدرة تشبه المعجزة وقد ترك في عالم التأليف ولاسيما في القصة والرواية ثروة جد كبيرة . وقد اعتمده الكثير من المؤرخين فنقلوا عنه واستندوا اليه » وقد بلغت مؤلفاته التاريخية اربعة وثلاثين كتاباً كما روى محمد بن اسحاق في الفهرست ويظهر مما بقي من آثار هذه الكتب ، ان كثيراً منها قد اورده المؤلف بأسلوب القصة وفيها نوع من انواع الدراما ، واغلب هذه القصص تراجيدية محزنة الفها ابو مخنف من مختلف مسموعاته من اصحابها وابطالها رأساً او بالواسطة فصاغها صياغة ذلك العصر للقصة » .

. . .

أما ازدهار القصة العربية فقد بدأ كما يقول الاستاذ الخليلي ، في القرن الهجري الثاني ، بفضل الترجمة عن اليونانية والسريانية والفارسية والهندية ، وربما كان للفارسية الشأن الاكبر ، ويكفي للدلالة على هذا الشأن الخطير ان نذكر ابرزها وهي كليلة ودمنة وقد وضع هذا الكتاب - على ذمة عبد الله المقفع - بيدبا الفيلسوف الهندي لدبشليم ملك الهند على السنة الحيوانات .

ولايعنينا في هذا المجال ان نناقش في اصل كليلة ودمنة ، أهو هندي أم فارسي ام عربي ، وانما يعنينا ظهوره بالعربية في العراق ، واثره البليغ في انعاش الفن القصصي العربي بأسلوب عربي رائع وكأنه معجزة من معجزات البلاغة والسلاسة ، واذا صح ان الكتاب مترجم عن الفارسية

أو الهندية ، فاننا نشك كل الشك في ان يرقى الاصل الى الترجمة العربية التي ترفع ابن المقفع الى ماهو اعظم من المؤلف .

وكانت قصص الف ليلة وليلة من اكبر العوامل ايضا على انعاش القصة في الادب العربي ، وقد كان لهذه القصص من الاثر في الادب العربي وسائر آداب الامم الاجنبية ماحمل مؤرخي الآداب الحية على التحدث عنها بإسهاب .

وألف ليلة وليلة ليست ابنة ارض واحدة . فبذورها من الهند وترابها من فارس، وشمسها وهواؤها وازاهيرها من العراق او بغداد وأصبغها اللون من القاهرة ، ثلاثة شعوب تضافروا على اخراجها وقد أتم الواحد ما بدأه الاخر حتى برزت اخيرا في ثوبها العربي الانيق الفاتن ، ولابدع بعد هذا اذا سماهـا الفرنجة (الليالي العربية) فقد جلجل فيها اصوات بغداد والبصرة والشام حتى ضاع صوت الهند وصوت فارس او كاد ..

ولكن القصاص او الروائي العربي في مختلف الاقطار لم يتأثر بها كما تأثر الفكر الغربي الذي رأى فيها آفاقا مشرقة ، والوانا فرحية تخلب العقول ، فارتمى في ظلالها واخذ ينسج على منوالها ، ويسير في هدى خيالهـا ، جوابا في سهولها وجبالها ، مستعيرا صور ابطالها ، غائصا في بحار عبرها وحكمها وأمثالها ، ولكن اين خضابه من جمالها ، واين صوته من زأرة رئبالها ، واين شجيراته من أدغالها . واين ريشته واصبغته من شفق آصالها ، ولألأ هلالها ..

ويمضي بنا المؤلف البحاثة مستقصيا التسلسل التاريخي للقصة العربية ، ويعرج بنا على الاصمعي وهو سيد الطرائف الادبية واللغوية والفكاهية والنوادر والاخبار البدوية ، وامام الفصاحة والبلاغة وسعة الخيال ، وبراعة الخلق والارتجال ، الى ذلاقة اللسان ، وطلاقة الجنان ، وخلابة الحديث النشوان ، وكأنه خير صديق للآذان والاذهان ، وكأنه بنا كرته الفريدة الف كتاب في انسان ، وكأنه اسطورة لم يلد مثلها الزمان .. ولا عرفت مثلها العربان .

هذا صحيح ، وليس في وصفنا لعبقرية الاصمعي مغالاة . وليس غرضنا ان نستقصي ترجمة حياة الاصمعي ورواياته وما استولده من نوادر واخبـار واشعار وسواء أكان راوية صادقا أم مضنفاً حاذقاً ، فالقضية هي التسلسل التاريخي للقصة العربية ، ولنا بعد هـذا ان نتساءل : أكانت رواياته وسائر نوادره وأخباره ، عاملا في لفت الاذهان الى تطوير القصة ، وتنبيه الخواطر الى معاناة التأليف في هذا الفن الجديد ؟

واذا صح ان روايات الاصمعي واخباره ونوادره كانت عاملا على تنبيه الاذهان الى خطر القصة في الادب العربي ، فعلينـا ان نحكم على العصر العباسي ، وقد كان ازهى عصور الادب والمسلم ، بانه بدائي متخلف او ممعن في البدائية ، وعندنا انه ربما كانت هناك عوامل دينية

وسيابية تردع الاقلام عن الانزلاق في مهـاوي التلوين والتلفيق والامعان في التخيلات التي يستنبطها الفكر في قالب من الاستهواء الفني او التسلية الساخرة او نشر مبادىء وتعاليم مستحدثة تتمثل في خواطر فكرية طليقة سارحة ، ونوازع نفسية ثائرة جامحة ، وانتفاضات وجدانية متفتحة راعة مما يعرض صاحبها للموت بتهمة المروق والزندقة ، فكان الكبت والسكوت وانصراف الاذهان عنها الى النوادر والاخبار والقصص السطحية المألوفة .

وهكذا ارتفعت مرويات الاصمعي واخبـاره ونوادره الى مرتبة فن من فنون القصة ، وصارت ـ كما يقول الاستاذ الخليلي ، عاملا رئيسيا في تنمية المواهب القصصية ..

. . .

ولا ينسى المؤلف الالمعي اثر المقامات في الفن القصصي ، ويعد المقامة عنصراً جديداً اندمج في سلك القصة العربية ! ولكنه يرى انه اذا كان القصد الاول من المقامة هو الاتيان بالالفاظ الغريبة وموضعها واستعراض الكثير من الكلمات المطمورة ، فان الاتجاه القصصي كان ظاهراً في تلك المقامات » وان قصص المقامات كانت قصصاً ذا اسلوب مستقل بنفسه ولون خاص قد يبعدها عن مفهوم القصة في مكان ويدنيها من مفهوم القصة في مكان آخر » ثم يختم بحثه مستشهداً باربع مقامات للرائد بديع الزمان الهمذاني ، وقد وصفها بأنها قصة تجمع كل العناصر التي تؤلف القصة الكاملة او القريبة من الكاملة على الاقل الخ :

قلنا: اما ان ادب المقامات هو ادب مفردات واصطلاحات وتعابير لغوية ، فهذا امر لاشك فيه ، ان المقامة الناجحة هي تلك التي تجمع اكبر عدد من الالفاظ المعجمية التي اهمل الكتاب والشعراء استعمالها لوحشيتها او لوقرها على الآذان ، او لنبو الذوق عنها ، وندورة استعمالها . فرأى الجدب الفكري ان يلهو بها ويستعيدها الى الاذهان في اطار يشبه القصة ، ولكن هذه القصة كانت في معظم المقامات بدائية تافهة كل التفاهة ، سطحية سخيفة كل السخافة ، تدور في اغلب الاحيان على الكدية والاحتيال بالادب على من يتذوقون البلاغة في رأي مؤلفي المقامات . اما السجع ، فليس فيه رجع ، ويلنبو عنه السمع :

نعم ان المقامات طافحة بالفوائد اللغوية لمن يطلب اللغة ونوادرها وغرائبها واوابدهـا وامثالها ، فهي من هذا النحو ادنى الى معجم منها الى قصة او شبه قصة على الاقل ، ثم ان مجال الفكر فيها ضيق كل الضيق ، وحسب مؤلف المقامات ان يقرع الاسماع بالاساجيع يتصيدهـا مأنوسة وغير مأنوسة ، ويحتال لها طريدة او مفروسة ، راسخة تارة واخرى مغروسة ، وعفوية مرة ومرة مدروسة ، وقلقة نافرة او حشوة مدسوسة ، يستطاب وقعهـا حينا ، وحينا كآبة وعبوسة ، وقد تأتي حرة ، كما تمر محبوسة ، وما نحا المقاميون هذا المنحى الا ليدلوا على تضلعهم من الاوابد والشوارد ، والمطروق والكاسد ، والمهمل والوارد ، ناشدين احيـاء الجامد ،

وماطوته أكفان عهد بائد . وأين هي بعد هذا من الانطلاق والاشراق ، والابداع والامتاع . وترصيع المعاني والاناقة في المباني .

ثم ان هذه الاساجيع قصيرة النفس ، لاتجاوز الاثنتين او الثلاث في الحرف الواحد ، مع هذا نراها تلهث عياء ، وترتمي مغميا عليها اعماء . وأين هي من السجعة الراقصة الرشيقة ، المعتدلة الرتيقة ، السابحةفيالجواء الطليقة ، المتهادية في الديباجة الانيقة ، والخيال الزهار في غلائلالخفيفة، ولقلنا انها شعر لولا الاوزان المتبقة .

. . .

وعندنا ان عصر المقامات التي طغت فيها علوم اللغة على الفكر ، كان أصيل ذلك العصر الذهبي ومطلع عصر الانحطاط أو الجمود الفكري .

. . .

والحقيقة التي لاسبيل الى انكارها هي انه كان للعرب ، في الجـاهلية والاسلام ، في البوادي والحواضر ، وفي قصور الامراء والخلفاء ، وخيام الفقراء وندوات الشعراء والبلغاء والفقهاء ، وبين الكبار والصغار ، واصحاب اليسار ، ولابسي الاطمار ، وسيادي النضار ، بذرابة اللسان ونظم الاشعار ، والمفاخرين بالحسب الوار والسيف البتار ، وبالنجدة والمروءة وحماية الذمار ، نقول انه كان للعرب في الجاهلية والاسلام ، اخبار وروايات واحاديث ونوادروطرائف تميزت بالطابع العربي الاصيل الذي ينبع من صميم الحياة العربية بكل ميزاتها وخصائصها وفضائلها، وقد نسجت هذه الحوادث بشيء من خيوط القصة التي لا تعمل فيها ولا تكلف ، ولا تعسف ولا تقصف ، وانما صورت العصور والرجال ، والمخابر وما يرافقها من اعمال ، والمظاهروماإليها من اعمال . والنفس وما يساورها من آمال ، والمزايا وكرم الخصال ، والفروسيـة والسيوف والنبال ، وقوة العارضة وسرعة البديهة بين جواب وسؤال ، ثم صورت هـذه الحوادث والساجلات والسامرات والمغامرات والمنازلات حياة العرب في بداوتها وحضارتها تصويرا صادقا لم يكن فيه للحبكة القصصية سوى نصيب ضئيل ، وللتلوين القصصي سوى الخضاب المزيل ، مع هذا تملك على النفس مشاعرها ، وتغرس في القلب مآثرها ، وتنثر في الفكر جواهرها ، وقد روى الاستاذ الخليلي نماذج قليلة منها هي : انكث من البراض ، ودبر هند ، والقسم المبرور ، وقوس كبيرة واخرى ، وهذه على طلاوتها ونفاستها ، ليست باطلاها وانفسهـا ، ومن شاء التوسع في الموضوع فليرجع الى كتاب (قصص العرب) الذي جمع محمد احمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ، ومحمد ابو الفضل ابرهيم ، في اربعة اجزاء ونشرته دار احياء الكتب العربية (مصر) ومع ان هذه القصص التي تبلغ الالاف منتخبة من مصادرها العربيـة ، فان الاساتذة

الثلاثة الذين جمعوها وحققوها أبوا الا ان ينسب تاليفها اليهم ، ولعمري متى كان الجمع والتحقيق يعنيان التأليف ...

. . .

وقبل ان يختم المؤلف البحاثة كتابه بالحديث عن القصة العراقية المصرية ، يقود القارىء في جولة عابرة الى ربوع سورية ولبنان ومصر ، ليحدثنا عن القصة هناك .

واذا كانت القصة العربية لم تنشأ في قسم منها في العراق ، فلا شك إنه هو الذي تبناها ، وهو الذي نشرها واذاعها واطلقها في العالم العربي فدوى صوت بغداد في كل الاقطار ، ولكن بعد سقوط الدولة العباسية وانتقال السلطة من يد الى اخرى واستفحال الظلم والظلام ، هجع الفكر العراقي الخلاق ، كما تقلص ظل تلك الحضارة التي ملأت الدنيا . فما استيقظ بعد ما نام قرونا الا على اصوات لبنان ومصر وسورية اي بعد اتصال هذه الاقطار بالثقافة الغربية ، وهذه الهجعة الطويلة لا تضير العراق ، فقد ادى والحق يقال ، رسالته المشرقة الى العالم العربي كاملة ، وان شئت نقل الى العالم الاجنبي ايضا .

اما القصة بمفهومها الفني الحديث فلم تعرفها الاقطار العربية الا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وقد تعددت الوانها فهي قصيرة اي أقصوصة ، وهي طويلة اي رواية ، وهي تمثيلية اي مسرحية ، وأول من ألف فيها هو الشيخ خليل اليازجي نجل الشيخ ناصيف وصاحب مسرحية (المروءة والوفاء) وهي مقتبسة من القصص العربي ، وقد مثلت في بيروت في ١٨٧٨ ، وهذا خطأ وقع فيه نجيب مسعد ، والصحيح أن مارون نقاش البيروتي المؤلف المسرحي الاول وقد مثلت مسرحيته التي عنوانها « ابو الحسن المغفل وهرون الرشيد » في ١٨٤٨ ، وتلتها مسرحية (الحسود) في ١٨٥٠ . وكان قد جعل من منزله في بيروت مسرحاً لتمثيل هاتين الروايتين . ومارون النقاش هذا استقدمه الخديوي اسماعيل يوم الاحتفال بتدشين قناة السويس في ١٨٦٩ فلبى الطلب مع رفيقه في التأليف والترجمة والتمثيل الاديب النابغة اديب اسحق الدمشقي .

هذا في لبنان ، أما في سورية فرائد الرواية العربية الاول هو فرنسيس مراش الحلبي وضع روايته (غابة الحق) في ١٨٦٢ وقد بث فيها افكاره الاصلاحية الحرة في عصر الطغيان والاستبداد والخنوع (لمولانا السلطان) والمؤلف السوري العربي ، وقد خبر ولمس ما كانت تعانيه الشعوب العثمانية من ظلم وجور وارهاق ، واضطهاد وارهاب واسترقاق ، تأثر كل التأثر بالمؤلف الروسي الذي خبر ولمس ما كانت تكابده الشعوب الروسية في العصور القيصرية الاستبدادية فاطلق في وجوه الطغاة قذيفته الثورية الاصلاحية .

وسبقت مصر سائر الاقطار العربية في ترجمة الرواية والمسرحية والقصة الغربية ولعل

عثمان جلال كما يقول الاستاذ محمد عبد الغني حسن رائدها الاول أو واضع اساس القصة الحديثة في الادب المصري، بما ترجم عن الفرنسية.

اما سلامة موسى فيعترف بفضل فرح انطون (طرابلس) صاحب مجلة (الجامعة) فهو الذي قاد اتجاه الادب العربي بما ترجم عن الفرنسية من آداب وقصص عالية وهو الذي عرف القراء العرب برينان وجول سيمون وروسو ودوماس وهينو وسائر اعلام حركة الابداع، كما كان في الوقت نفسه مفكراً متحرراً من الرواسب الادبية والاجتماعية والطائفية، وكتابه (فلسفة ابن رشد) مشهور وقد اثر عليه النقمة في وادي النيل. وانبرى للرد عليه الشيخ محمد عبده والشيخ رشيد رضا صاحب المنار، وعندما ضاقت به مصر، هجرها الى الولايات المتحدة حيث تابع اصدار مجلته، ولكنه لم يفز بما كان يؤمله من نجاح، فعاد الى مصر وانقطع عن الصحافة الى تأليف المسرحيات وترجمتها وكانت خسارة الفكر والتجديد فادحة بسبب جمود البيئة وقتئذ، وكم وأدت البيئة الجامدة من مواهب، وكم احتجبت الشمس بألباد السحائب..

ولقد لقيت الموهبة الروائية اللبنانية في مصر أرضاً خصبة. فجلى الشيخ نجيب الحداد وشقيقه أمين، وامتاز جرجي زيدان بسلسلة رواياته التاريخية الاسلامية الى ان انقادت الزعامة للادباء المصريين فبرز توفيق الحكيم وطه حسين ومحمد حسين هيكل والعقاد والمازني ومحمود تيمور وحبيب جاماتي وسعيد العريان ونجيب محفوظ ولطفي جمعة وسواهم، كما جلى شوقي بمسرحياته الشعرية الغنائية وحذا حذوه الشاعر عزيز أباظة، ولا تزال امارة القصة في ايدي الادباء المصريين.

ويحدثنا المؤلف الوذعي عن القصة في لبنان فيوجز ويقتضب ويذكر فريقاً ويلسى آخرين. فكتاب القصة والرواية في لبنان اكثر من ان يحصيهم عدد. اما شكيب الجابري فهو سوري موطناً واقامة، وادماجه في عداد الروائيين اللبنانيين سهو وقع فيه المؤلف الفاضل.

اما رواد القصة المجلون في سورية فأشهرهم فؤاد الشايب والدكتور عبد السلام العجيلي والسيدة وداد سكاكيني وحبيب الكيالي والدكتور بديع حقي، والسيدة الفة الادلبي وشيب الاختيار الخ وللاستاذ شاكر مصطفى مؤلف ضخم درس فيه تاريخ القصة في سورية قديماً وحديثاً وهو كتاب جزيل الفوائد، والمرجع الرائد.

اما الروائيون المهجريون فلم يشتهر منهم سوى ثلاثة وهم جبران ونعيمه والريحاني، ونحن نستطيع أن نضيف اليهم عبد المسيح حداد صاحب حكايات المهجر وجورج حسون معلوف في البرازيل وهو من المجلين لغة واسلوباً وموضوعاً، والياس قنصل في الارجنتين، وبنديكتوجبل شوحي في تشيلي، ولنا في الترجمة اكثر من عشر روايات منها: ابن الله أو اعتراف ابن الشعب لمكسيم غوركي نشرناها في البرازيل منذ ٣٥ سنة ثم طبعتها دار اليقظة العربية بدمشق ثلاث طبعات.

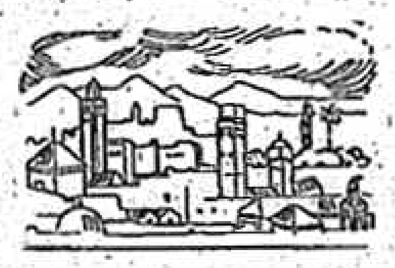
وينتهي هذا الكتاب الطريف بالحديث عن القصة العراقية العصرية واعلامها ، وهو بحث شائق ماتع ، شامل جامع ، رصين رائع ، فيه استقصاء الجهيد المطالع ، وتحقيق البحاثة المراجع ، وامتداد الأفق الواسع ، ورجاحة الفكر الساطع .

فجريدة (الهاتف) التي اصدرها المؤلف الفاضل في النجف عام ١٩٣٥ ثم نقل ادارتها الى بغداد في ١٩٤٨ حيث تابعت الصدور حتى ١٩٥٥ ، هي التي شحذت قرائح الأدباء واصحاب المواهب القصصية في العراق ، وهي التي شيدت لهم الاروقة ، واجلستهم في محاريب الأشواق والاشراق ، وهي التي تبنت القصة العصرية ، وتحفت لهـا وقادت معركتها الظافرة ، ونشرت اعلامها الزاهرة ، ونصبت لها السرادقات الباهرة ، وبسطت الموائد المرهفة العامرة ، ففتحت المواهب الزاخرة ، ونضر حرف القصة بعد خطى حائرة ، وتناوحت ازهارهـا معتدلة متهللة مسحورة ساحرة . .

وما كان للاستاذ الخليلي ان يشير الى جريدته الهاتف ويذكرهـا بقليل او كثير ، لولا انها صارت مرجعاً من المراجع التاريخية للادب العراقي الحديث والقصة العراقية خاصة فلا عجب اذا غلب عليه التواضع وانكر نفسه عندما عرض اربعة من رواد القصة العراقية او فحولها وهم سليمان فيضي ومحمود أحمد السيد وانور شاؤول وخلف الداودي ، وكانت ترجمته لهم وحديثه عنهم والتنويه بمواهبهم واساليبهم في دراسة عميقة دقيقة جذابة ذات طلاوة صقيلة في ألق ونداوة .

وبعد ، فلا نزعم ان الاستاذ الخليلي امعن في كتابه الترف استقراء وتفصيلا ، واستقصاء وتطويلا . فولادة القصة ونشأتها وحياتها سلسلة تتاهت حلقاتها عرضاً وطولا ؛ ومن ذا الذي يحيط بها بحارا وجبالا وسهولا ، وشروقا وأفولا ، وفروعا واصولا ونضارة وذبولا ؟ هذا امر يستعصي على المؤرخ العبقري ، وان تقمص نبيا نجيلا . .

مع هذا ، فان كتاب القصة العراقية قديما وحديثـا جدير بان نعتمده زادا ودليلا . ومرجعا فرعيـا حفيلا ، وفتحـا مرتلا ترتيلا . عبريا اصيلا ، وجهدا ادبيا جليلا ، في اضواء تشق للدارسين سبيلا ، فحق لواضعه الفاضل الثناء جزيلا ، وجازت التهنئـة حرفاً متأرجاً ظليلا ...



الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 106
1 يناير 1975





★ نص المحاضرة التي القاها القاص العراقي المعروف عبد الرحمن مجيد الربيعي ، في مقر رابطة الادباء بتاريخ ١٩٧٤/١٢/٤

بقلم عبد الرحمن مجيد الربيعي

ايها الاخوة .. ما اروع فرحتي وانا بينكم .. هكذا احس كلما تنفست هواء بقعة من وطني الكبير والتقيت بوجوه اهليها .. وتطلعت الى السحنة العربية وهي تزينها بهالة مورقة لا اروع منها ولا اعذب .

ايها الاخوة .. كان لقائي بكم املا وها هو الامل يتحقق مع هذه الدعوة التي بادرت الى تحقيقها رابطتكم الكريمة . هذه الرابطة التي ارقب نشاطاتها من بعيد ، وكيف اصبحت المبادرة لتكون ساحة اللقاء بين ادباء الكويت الشقيق وادباء العربية الاخرين .. فشكرا للرابطة وشكرا لكم ، لهذا اللقاء .

اصدقائي .. على الرغم من انني اسجل رايي في بعض النتاجات الادبية — القصصية خاصة التي تصدر هنا وهناك ، الا انني لم اعتبر نفسي ناقدا . وانما هي مجرد انطباعات يمليها مزاجي ووضعي اثناء قراءة الكتاب المنقود . وقد لا انصف كتابا يستحق ان ينصف ، وافعل العكس مع كتاب اخر ، وهكذا ، انها نزوة المزاج اللعين .

اقول هذا الراي مقدما لانني نذرت نفسي لمسألة واحدة هي كتابة القصة فقط ، انني اكتب القصة وتنتهي مهمتي عند كتابتها ، وتشغلني مسألة البحث عن موضوع لقصة اخرى ، قد تظل شاغلي لايام وربما شهور حتى تولد ، وتكون الولادة راحة مؤقتة للوقوع في عذاب اخر ، وفي معايشة تجارب اخرى .

لذا فان ما سأذكره من معلومات أمامكم ليس بالضرورة ان تكون احكاما نقدية ، ولكنها أرائي وانطباعاتي ، احب ان اسمعها لكم ..

ان عمر القصة العراقية ايها الاخوة قصير وقصير جدا .. فالتجارب الاولى فيها تعود الى العشرينات من هذا القرن ، وهي تجارب ركيكة ، لا تذكر الا من باب الوثائقية ليس الا ..

فالذين درسوا القصة العراقية في رسائل جامعية يؤكدون ان اول عمل قصصي عراقي هو « الرواية الايقاظية » لسليمان فيضي التي نشرت عام ١٩١٩ ، واذكر من الدارسين الذين أوردوا هذه المسألة الدكتور عمر الطالب ، والدكتور عبد القادر حسن أمين ، وباسم عبد الحميد حمودي ، وشجاع العاني وغيرهم ، كما يرى اخرون ان هناك محاولات أبكر من « الرواية الايقاظية » ومنهم عبدالاله احمد .

ولكن رغم هذا لا المحاولات الابكر ولا الرواية الايقاظية هي بداية القصة العراقية بمعناها الفني المتميز ، فالرواية الايقاظية هي خليط من السرد والحوار المسرحي الركيك .

اما البداية الحقيقية فهي في اعمال محمود السيد الذي سماه الدكتور علي جواد الطاهر والمحامي محمود العبطة في كتابين لهما برائد القصة العراقية .

كان محمود السيد صحفيا ، وتعرف على الفن القصصي عن طريق المامه باللغة التركية ؛ وله مجموعة من المؤلفات القصصية التي تمتاز بالوعي الاجتماعي ، ومن بينها « في ساع من الزمن » و « في سبيل الزواج »، ولكن اعماله غير متوفرة في المكتبات ، ولعل الجهات الثقافية الرسمية في بلادنا تقدم على طبعها في مجموعة. فقد دعا بعض الادباء الى ذلك .

ثم مرت بالقصة العراقية فترة امتدت من العشرينات الى الاربعينات ظهرت فيها اسماء كثيرة ، وتشير فهارس القصة العراقية الى عشرات الاسماء التي كتبت ونشرت القصة — على الرغم من عدم اعتراف الحركة الادبية التقليدية يومذاك بها — وكان الادب يتمثل في الشعر بصورة رئيسية ثم المقالة والبحوث التراثية . ولعل هذه المسألة لا تقتصر على القصاصين العراقيين فقط ؛ فقد روى تيمور في مذكراته ايضا عن رفض الحركة الادبية في البداية وعدم اعترافهما بشرعية القصة كلون ادبي .

واعتقد ان هذا ما يقابل به كل جديد ، حتى الشعر مثلا ، فالمرحوم العقاد كان يصر على تسمية الشعر الجديد بالنثر ، ويحيل دواوين عبد الصبور وحجازي الى لجنته — اي النثر — في المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب في القاهرة .

وعلى الرغم من الاسماء الكثيرة التي كتبت القصة فالمبدعون الذين نتذكر اعمالهم بمحبة قلائل . لعل من اهمهم ذنون ايوب وعبد الحق فاضل ، وانني اذكر هذين الكاتبين باعتزاز خاص لانهما اعطيا فعلا نتاجا متقدما .

ويشير جعفر الخليلي في دراسته عن القصة العراقية قديما وحديثا ، ان الفن القصصي بدأ يفد الى العراق عن طريق البصرة ، وذلك بواسطة المجلات والصحف المصرية واللبنانية التي كانت تنشره اضافة الى المجلات الادبية الاجنبية ؛ وقد لقي هذا اللون الجديد هوى من الكتاب .

واذا قرانا نماذج من كتابات قصاصينا الاولى،لنجدها تمزج بين المقالة والحكاية والطرفة . كما في قصص جعفر الخليلي نفسه الذي لعب دورا كبيرا في تعزيز مكانة القصة في الادب العراقي لا بنتاجه وانما كان ينشره من اعمال قصصية في مجلته .

ولكن عبد الحق فاضل وذنون ايوب كتبا اعمالا متميزة . لو قرانا رواية « مجنونان » لعبد الحق فاضل . وهي من اروع اعمالنا الروائية ، لاحسسنا بهذه الحداثة وهذا الاستشفاف المستقبلي العذب . لغة جديدة ومشاعر جديدة على الرغم من كونها رواية سياسية تندرج ضمن تراثنا النضالي ضد البرلمانات الزائفة والنفوذ الاجنبي في الثلاثينات .

وقد نشر عبد الحق فاضل قصصا قصيرة اخرى . لكنه انقطع فيما بعد ، ويقيم الان في المغرب منذ سنوات وما صدر له اخيرا من مؤلفات كتاب لغوي واخر ترجمة شعرية لملحمة جلجامش . لقد خسرناه هذا الرجل . لان مكانه المناسب — القصة . ولعل لديه اسبابه .

اما ذنون ايوب فقد نشر مجموعة اعمال بينها قصص من فينا هذه المدينة التي يعشقها بصلاة . وما زال يسكنها حتى اليوم . وبينها ايضا « اليد والارض والماء » وهي رواية تتحدث عن الاقطاع وحياة الفلاحين. ثم « الدكتور ابراهيم » ، وكلها روايات سياسية صدرت قبل ثورة تموز عام ١٩٥٨ . وما صدر له بعد هذا رواية بعنوان « وعلى الارض السلام » ولكنها لم تحظ بمكانة نظرا لوقوعها في شرك الدعوة السياسية المباشرة عن فترة الايام الاخيرة من حكم قاسم ودفاعها عنه .

وفي بداية الاربعينات بدا يظهر اسم عبد الملك نوري ككاتب قصة متميز ، له حس اجتماعي ملتزم . وقد ساعده على تنمية وعيه السياسي والفني تنامي الحركة الثورية في العالم ، وازدياد لهيب المعارضة في الداخل . وظهور الاحزاب ومزاولتها لنشاطها . ومجابهتها للسلطة ... الخ ،

وقد كتب عبد الملك نوري قصصا ذات مستوى فني عال . التزامها الاجتماعي والسياسي لم يكن على حساب نضجها الفني .

وقد نشر عبد الملك نوري قصصه في المجلات اللبنانية كالاديب ، والمصرية كالرسالة .

ثم جاءت اسماء اخرى لعل اهمها واكثرها حياة . غائب طعمة فرمان ، الذي نشر قصصا قصيرة وثلاث روايات . اخرها « المخاض » قبل ايام .

وهناك اسماء مهمة اخرى مثل عبدالله نيازي الذي ميزت قصصه الهموم القومية ، وتشبعه بها . وتفتحه على بدايات الدعوة للقومية العربية والوحدة العربية .. وله مجاميع منشورة لعل اهمها « اعياد » التي صدرت في بيروت بعد ثورة تموز عام ١٩٥٨ .

ان هذه الاسماء ، واسماء كثيرة اخرى . تستحق الوقوف طويلا للتحدث عن انجازاتها واعمالها . وربما يصلح كل اسم منها موضوعا لمحاضرة طويلة .

لقد سمي عبدالله نيازي وعبدالملك نوري وغائب طعمه فرمان نقديا بجيل الخمسينات . لان فترة

الخمسينات التي سبقت ثورة تموز الاولى كانت مرحلة تفتحهم .

ويمكن ادراج مضامين اعمالهم بالواقعية الاجتماعية الانتقادية . انها اعمال معارضة . تتحدث عن معاناة الانسان العراقي الذي يسحقه جوعه . واضطهاد السلطة له . وتسلط الاقطاعيين والراسماليين عليه . وقد كانت جزءا من الجو السياسي في البلاد . هذا الجو الذي لا بد ان يكون البديل عنه ثورة تدك كل قلاع الخطأ وتزيح الجور والظلم . وقد حدثت هذه الثورة .

وبحدوثها اصبحت هموم كتاب الخمسينات زائدة. حيث استجدت في البلد احداث اخرى . كما استجدت ايضا على الساحة العربية والعالمية .. والاديب — مُسَيَّس — سواء أراد ام لم يرد لذا فقد اصبح الجو مهيأ لبروز تيار ادبي جديد اكتسح الساحة الادبية . وقد سمي نقديا بجيل الستينات .

شهدت السنوات التي اعقبت ثورة تموز ظهور اسماء جديدة في الشعر والقصة والنقد .. بدات النشر في الصحف العراقية ثم وسعت رقعة النشر حتى شملت المجلات العربية لا سيما في لبنان بصورة خاصة وسوريا في المرتبة الثانية . ويستحق ابناء هذه الفترة ان يحملوا اسم « جيل » على الرغم من ان المصطلح النقدي يحدد تسمية جيل لثلاثين سنة على الاقل . واذا كان مؤسسو القصة وكتابها الاوائل منذ البدايات وحتى الخمسينات يسمون بالرواد نظرا لكونهم يتممون عطاء بعضهم في تأسيس هذا الطراز من الكتابة . وهم استمرار لبعضهم في الجهود الفنية وفي التطلعات المضمونية . اذا كان اولئك يسمون بجيل الرواد فان هذا الجيل الشاب والمتحمس يستحق ان يسمى بجيل التجديد . ولعل الظروف الصعبة التي واجهت ثورة تموز . واختلاف الفئات السياسية والوطنية الذي وصل الى حد التناحر المرير . قد افرز نوعا من الكتاب الذين شغلتهم مسألة التجديد في الشكل القصصي . وكانت في ساحة الادب العربي فورة قصصية اخرى تجسدت في حركة النشر الواسعة في الشقيقة مصر وظهور المجلات الادبية المختصة والمتقدمة . وكذلك نشر عشرات المؤلفات القصصية لكتاب شبان في سلسلة « كتابات جديدة » حيث بدانا التعرف على ملامح جيل يولد .. واعجبنا بعشرات الاسماء .. عبد الحكيم قاسم .. مجيد طوبيا .. ابراهيم اصلان .. جمال الغيطاني .. محمد يوسف القعيد .. سليمان فياض .. الخ هذه القائمة الطويلة .. وفي سوريا ايضا بدات تظهر اسماء وليد اخلاصي وهاني الراهب . وتتضح جهود اسماء اخرى كزكريا تامر وجورج سالم وعادل ابو شنب واخرين ..

انها ولادة جديدة بدات تستكمل ملامحها عربيا ،



وتساعد الظروف العربية المتقاربة بين هذا القطر ا، وذاك على توحيدها واقتراب بعضها من البعض الا ر .. وبعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ بدا يتضح الهم القومي في كل القصص . .وقد توسعت هذه الرقعة حتى شملت نتاجات ادباء اخرين من اقطار المغرب العربي وادباء من الخليج العربي ايضا .

وفي العراق ظهرت عشرات الاسماء خلال السنوات العشر الاخيرة ولكن كثيرا من هذه الاسماء توقف عن العطاء . ولعل هذا شأن اية ولادة جديدة ، وصعب فرز الاسماء ذات السمات المتميزة . ولكن اليوم وبعد انتهاء مرحلة المخاض نستطيع ذلك . ويمكننا ان نقرا اعمالا لادباء صمدوا رغم حملات الادانة والتشهير من بعض السلفيين الذين يجيدون اطلاق الاحكام بمهارة. ثم تعب هؤلاء السلفيون واستمرت القصة ، واكتمل النمو ..

في العراق اليوم اسماء كثيرة تكتب ، اذكر لكم منها : موفق خضر ، خضير عبد الامير ، غازي العبادي، خالد حبيب الراوي . محمد خضير . محمد عبد المجيد ، عبد الستار ناصر ، احمد خلف ، جمعة اللامي ، وهناك ايضا اسماء اخرى واعدة منها : محمد شاكر السبع ، سعد البزاز ، امجد توفيق وغيرها .

ان هؤلاء اليوم وزملاء لهم هم القصة العراقية ويحملون تبعة تطويرها ورفع مستواها الفني والمضموني اذ ان ما يسمى بالجيل الاول او جيل الرواد قد صمت نهائيا . واخشى ان يكون صمته صمت الموت لا صمت الوعد بعطاء اكبر .

ان ما يميز اعمال هؤلاء الشبان السمات التالية :

١ — البحث عن مواضيع جديدة لقصصهم بعيدا عن المضامين اليومية الساذجة التي غطت مساحة قصص الرواد . وقد مر بحثهم في هذه المسائل بعدة حالات . التاثر بالادب الوجودي في اعقاب التطاحن السياسي الذي مر بالعراق بعد ثورة تموز . اذ ان الظرف اصبح ملائما لظهور هذا الاتجاه كبديل عن الخيبة السياسية التي مني بها الكثير من المناضلين . ثم التأثر بالعمل الفدائي والولادة الجديدة للانسان الفلسطيني . وكتابة عشرات القصص عن هذا الموضوع . وقد كانت السمة الاخيرة عربية اكثر منها عراقية جاءت في فترة امتداد الوعي القومي لدى معظم الكتاب ولدى الجماهير العربية عامة . وبعد ذلك بدانا نقرا قصصا ذات مضامين اخرى تؤكد وعي الكاتب واعتزازه بتراثه الحضاري وما سيقدمه نظرا لتنامي حركة الثورة العربية وازدهارها وصولا الى حرب تشرين التي غيرت خارطة الاحكام والتقديرات في المنطقة . واعطت الانسان العربي زخما من القوة والتفاؤل .

٢ — ما يميز قصص الشبان ايضا لغتهم الجديدة ، اللغة التي استعارت من الشعر طراوته وعذوبته ، وحاولت أن تشحن المفردة والجملة العربيتين بتدفق جديد .

٣ — الشكل الفني المتطور . وفي هذه المسألة افاد الكاتب من انجازات القصة الاوروبية الجديدة التي بدا يتعرف عليها ويلاحقها في فترة اتساع حركة الترجمة والنشر في الوطن العربي .

٤ — هذا الاستشفاف الجديد للحياة ، وللفن ، ومحاولة تجديد الدم في عروق القصة . وذلك في سلوك رحلة البحث عن البديل عن ما هو موجود في الساحة الادبية . وهذه المهمة التي اقول عنها انها عسيرة ، جعلت معظم عطائنا تجريبيا . اي انه يحمل بذرة الطموح نحو التطور والاغناء . .

ايها الاخوة . . كما قلت لكم لم اكن ناقدا عندما تحدثت امامكم . . ولكنني تحدثت ككاتب قصة ايضا . . صاحبت مسيرة التجديد من بداياتها . وحملت اعمالي عيوب هذه الفترة وربما حملت محاسنها ايضا . . فاعذروني ان مررت عابرا بمسائل هامة تستحق الوقوف او المناقشة. واعذروني ان اطلقت احكاما ربما تكون سريعة . . فغايتي الاولى والاهم ان التقي بوجوهكم الطيبة ، وان اسمعكم ولو معلومات عامة عن عطاء اشقاء محبين لكم في وطنكم الثاني . . العراق . .

والسلام عليكم

عبد الرحمن مجيد الربيعي





الاختناق

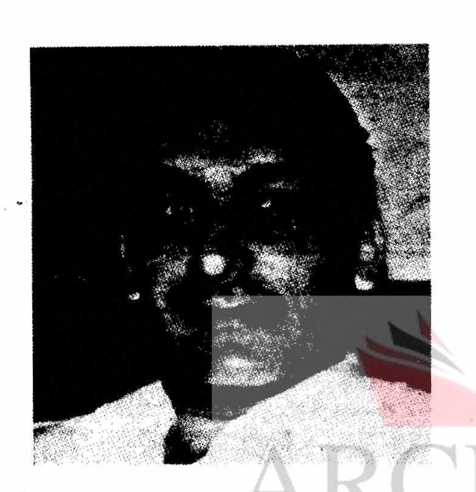
عبد الجبار ناصر حسين

يدفع قفصه الصدري الى الامام برفع يديه بالقناني الفارغة . حركة نعليه تخترق هدوء المقهى في صوت مزعج يثير العطش والشهية والدلال . ترك فنجان القهوة امامه وانسل يتلوى ليتحاشى الاصطدام بالكراسي اهتزازات الفنجان السريعة المتلاحقة يخفت رنينها . الفنجان يستقر اخيرا راقب ذلك بلا اهتمام . عيناه تلتهم عناوين الصفحة الاولى من جريدته . في المساء يجترها تعقيبا على حديث

العراق

الأقلام
العدد رقم 11-12
1 ديسمبر 1988

اسعد محمد علي



ان تكتب في علاقة فنون الموسيقى بالقصة العراقية يعني ان تكتشف عناصر تقنية غير مألوفة في الفن القصصي العراقي . وهذه الملاحظة تنسحب على فنون القصة المعروفة في الاقطار العربية ، حيث يندر ان تجد علاقة «مباشرة» بين الموسيقى والقصة . اما الاستثناءات «غير المعروفة» اي التي لم يكتب حولها نقد مقارن بعد فلا تشكل مصدراً عملياً او مرجعاً للبحث ، انما تبقى تنتظر الباحث القادر على كشف ابعادها وعناصرها المتاثرة بفنون الموسيقى . وما ينسحب على القصة ، في هذا المجال ، ينسحب بدوره ، على الرواية عندنا ، فقليلة جداً (او نادرة) الروايات التي افادت من امكانات الموسيقى والفنون الاخرى[1] او التي حاولت الاقتراب من الموسيقى بشكل خاص الموسيقى :

فن الاحتواء والمرونة والقدرة على التحرر من القوالب ، وفن اضفاء التنويع والتلوين على الايقاع الابداعي عموماً ، وعلى الرواية التي كان الايقاع وما يزال احد ابرز عناصرها الشكلية وتلك خصيصة انحدرت ، عبر العصور ، من الدراما الاغريقية التي كان الايقاع فيها سمة ادائية وتعبيرية رئيسية ، من خلاله استطاع سوفوكلس ، مثلاً ، ان ينوع ويحلل ويصعد ابعاد مسرحيته «اوديب» وبشكل حقق الاقناع والتكامل : اقناع المشاهد من خلال اطلاعه على جوانب وعناصر ومكونات الموضوع ذي الايقاع الملون والمنوع مساره الذي حقق الشد والتشويق لدى المشاهد سواء في المشهد الافتتاحي او عبر الذروات الثانوية والذروة الرئيسية . والتكامل الممثل باستنفاد الابعاد الموضوعية عبر القدرة الابداعية في تحويل القضية الفنية الى قضية عامة تطمح الى بلوغ التكامل في الشكل والتأثير في المتلقي معاً .

فاذا كان الاقناع قد مر بعصور فنية ازالت عنه دهشة الاكتشاف والاقتراب المطلق او المصيري من عملية التلاقي بين النص والمتلقي ، فان التكامل «الفني» ظل عامل جذب واثارة ، ليس للمتلقي حسب ، انما للمبدع الذي راح يبحث عن اكثر الوسائل قدرة على تحقيق امكانات هذا الفعل (التكامل) فكانت محاولات الاقتراب من الفنون الاخرى ، خاصة الموسيقى احدى الوسائل التي ساعدت القاص والروائي على تلوين ايقاعه وتكثيف شكله الفني . وليس يهمنا ، هنا ، ان يكون اقتراب الروائي والقاص من الموسيقى اقتراباً مقصوداً او غير مقصود ، مباشراً او غير مباشر ، فاللامباشرة في التعامل الابداعي حيناً ، واللاقصدية في الاقتراب من الفنون الاخرى برزا في بعض الروايات والقصص التي وجدت فيها عنصراً او اسلوباً موسيقياً او لمحة نابعة من روح الموسيقى ، فكانت الى جانب الروايات والقصص التي تعاملت بشكل مباشر مع الموسيقى والفنون الاخرى مادة ابداعية اضافت بعداً جمالياً وتعبيرياً «جديداً» على مسار الادب والنقد معاً . ولابد من القول ان الروائيين

الاجانب، خاصة الاوربيين ، كانوا السباقين في استخدام عناصر واساليب وملامح الموسيقى في بعض رواياتهم المتقدمة التي حققت كثافة اسلوبية خاصة جاوزت السرد التقليدي وغير التقليدي الذي كان يضع حاجزاً بين فن الرواية والفنون الاخرى . وربما امكن القول ان تكثيف الشكل الروائي عبر المزج بين السرد والموسيقى كان بديلاً للتكامل الذي قصدته ، هذا الفعل الابداعي الذي يصعب بلوغه لأسباب معروفة تتعلق بجوهر وطبيعة الابداع نفسه وبالرغبة الانسانية المتوصلة في تجاوز الذات والمنجز عبر عصور الابداع .

وكما مر الروائيون والقصاصون الاجانب بتجربة العطاء الادبي البحث عبر اجيال طويلة دون الانتباه الى امكانات الاستفادة من الموسيقى ، فان قصاصينا وروائيينا مروا ، بدورهم ، بالتجربة نفسها ، فكانوا ، منذ البدء ومازالوا طموحين الى تقديم رواية خالصة مادتها الانسان والمجتمع واسلوبها فنون السرد التقليدية والمتجاوزة (المستحدثة) التي مارسناها تدريجياً ، فلم تظهر عندنا محاولة مزج بين الادب والموسيقى الا في السنوات الاخيرة ، ولا فكر القاص العراقي والعربي تفكيراً مباشراً بهذه المسالة ، لأن الهمّ كان منصباً كلية على بلوغ نص روائي وقصصي متميز يعكس دلالات الواقع المحلي وخصوصية البيئة وطبيعتها وتقاسيم المكانية وتاثيراتها النفسية والتاريخية وخصائص ادائية اخرى تجسدت في قصص محمد خضير بشكل اكثر عمقاً ووضوحاً وتاثيراً من قصص غيره ، فكان ذلك انجازاً او مرحلة فنية افضت الى محاولة اخرى متجاوزة تمثلت بالقدرة الذاتية واعتمدت الحس الخاص في اضفاء «عنصر فني» جديد او مبتكر على السرد القصصي ، فكانت قصة «منزل النساء» لمحمد خضير خلاصة تلك المحاولة التي اعقبتها محاولات اخرى لقصاصين عراقيين اكدوا محاولة محمد خضير واثبتوا قدرة خاصة متجاوزة في المزج بين القصة والموسيقى ، بين ايقاع النثر القصصي وخصوصية الايقاع الموسيقي القادر على تحويل النص الادبي الى نص فني مكثف يتسم بالتجاوز والعمق والتنوع معاً . ونذكر في هذا الصدد ، غانم الدباغ وقصته «سوناتا في ضوء القمر» والسيدة لطفية الدليمي في قصتها «رابسوديات للعصر السعيد» ، وسوف احاول في هذه الدراسة التمهيدية (الموجزة) تحليل بعض ابعاد الفن التنويعي المضاف الى جوهر السرد القصصي .

منزل النساء

في آب ١٩٧٠ صدر العدد ١٦٤ من مجلة المجلة المصرية وفيها قصة منزل النساء لمحمد خضير . القصة اجتذبت انتباهي ، منذ ذلك الوقت ، ليس لكونها قصة متميزة حسب ، انما لاحتوائها ايقاعاً فنياً عُرف في الموسيقى الباروكية ابان القرن السابع عشر واستمر تاثيره في التاليف الموسيقي حتى الوقت الحاضر[٢] .

هذا الايقاع هو ركيزة مايعرف بالكلونتربوينت في التاليف الموسيقي (فن التداخل اللحني عبر تحرير لحنين ـ خطين ـ او اكثر متواليين متعاقبين متداخلين شرط توفر صوت اساسي يسمى في الموسيقى الباروكية بالباص «الغليظ» حيث يستمر عبر المقطوعة ويؤثر في مسارها وطابعها) ونجد اثر ذلك بوضوح في استمرار طابع المكانية ـ الجو في اجزاء قصة منزل النساء[٣] .

لقد كان محمد خضير اول قاص عراقي يستلهم اسلوب التتابع الموسيقي[٤] في قصة طمحت الى جعل طريقة قراءتها تتعاقب عبر خطين فيتداخل الخارج بالداخل مثل صورة واطار ، او مثل مادة واجزائها وعناصرها المكونة لصلب المادة . تلك هي العملية التي يقصدها المؤلف الموسيقي حين يقابل ويتابع بين لحنين او اكثر : تحليل واستنفاد الاجزاء «الابعاد» واعادة تركيبها او تقديمها في شكل يحتوي الابعاد والجوانب ويتيح مجال رؤية «المنظور الفني» عبر اكثر من زاوية وهذا ماقصده محمد خضير بالذات .

ملاحظة واستطراد

احياناً يلعب الحس الابداعي دوراً في بلوغ نتاجات منوعة متماثلة او متقاربة في الاسلوب ومتباينة في الادوات تجمع بينها عناصر اسلوبية تتسم بالكثير من الوسع والمرونة ، فهي حين تظهر في هذا الجنس الابداعي عبر مستلزماته ومتطلباته الفنية قد تختلف عنها في الجنس الاخر ، بحسب الاستخدام النابع من رؤية وحاجة المبدع ، لكنها في الاحوال كافة تشترك معاً في خصائص معينة نابعة من اصل الشكل الابداعي الذي كان مدعاة لتنوع الادوات الفنية . لهذا نجد الشكل التتابعي في منزل النساء يختلف ،

في خصوصيته ، عن الشكل التتابعي نفسه الشائع في الموسيقى (اسمع موسيقى باخ المبنية على اسلوب الكاونتربوينت بما في ذلك فن الفيوك) لكن الشكل التتابعي في منزل النساء يلتقي مع فن التتابع الموسيقي عبر عناصر ومتطلبات عامة تجعل من المقارنة بينها – او المقاربة – سبيلاً الى كشف الامكانات التي يتمتع بها الشكل التتابعي في الفنون .

ففي هذا المجال نجد في قصة منزل النساء عنصرين فنيين بارزين وشائعين في الموسيقى الباروكية : الايقاع المتاني المستوفي لأجزاء الموضوع ، والزخرفة وجماليات المنظور التي تشكل عنصراً اساسياً من عناصر التكوين الفني . في منزل النساء يتابع القاص رصد عناصر الزخرفة والآثار المكانية الشعبية عبر زقاق نحس باثره ومعالمه وجماليته عبر التقديم الفني – وليس الوصف المجرد – الذي حقق جزءاً من منظور الموضوع «الخارجي» الذي لم يخل من لمحات نجدها مجسدة او مطورة في القسم «السفلي» من القصة الذي سنتلقاه بعد الانتهاء من قراءة القسم «العلوي» . ان الباروكية في الفن التشكيلي والموسيقي تعنى بالزخرفة وجماليات اللقطة بتفاصيلها الاولى (ما قبل الصياغة الفنية) وبمنظورها الفني الذي جعل منه المبدع اطاراً لموضوعه – بعد الصياغة الفنية . في القسم الاعلى من القصة يرسم القاص منظوراً عاماً للاشياء والموجودات والمعالم عبر اداء فني يقترب من فن او طبيعة الرسم من جهة ومن روح التقاسيم الموسيقية من جهة ثانية حيث توالي الاجزاء وترابطها وتكونها بانسيابية عبر خط فني (منظور) معين ، وخلال ذلك يواصل القاص رصد حركة الشخصية من الخارج ، وعبر علاقة الاشياء والنساء والموجودات به ، في حين نجد العلاقة مطورة في القسم الاسفل – من القصة حيث نتابع اثر الشخصية في الاشياء والتاريخ العائلي والمكان . الصورة في القسم العلوي حيادية تمهد الى الصورة الداخلية التي سنعايش تفاصيلها في القسم الثاني (السفلي) من القصة .

هنا لابد من الاشارة الى ان التداخل الفني في القصة جاء تتابعياً وليس تداخلاً مجسداً او مباشراً بين لحنين متوازيين كما في الموسيقى حيث يمكن سماع اللحنين – الصوتين – معاً . ففي منزل النساء عند القاص – وهذا امر طبيعي – الى تنويع ايقاعه عبر شطر الموضوع الى خطين متواليين : خط اول خارجي ، وخط ثان داخلي ، يتتابعان عبر مسارين لايحققان تداخلاً آنياً او مباشراً ، انما يقدمان منظوراً كان القاص قد مهد له في الخط الاول الذي تبقى تفاصيله عالقة في ذهن المتلقي الذي يحاول اثر تتبع الخط الثاني المزج بين الخطين وبلوغ الصورة الكلية .

في الموسيقى يتتابع خطا اللحن الرئيسي في طبقتين صوتيين يؤديان الى تداخل بعدي اللحن في وقت واحد فلا يضطر السامع الى الاصغاء الى كل خط (طبقة) على انفراد ، وهذه خاصية نجدها في فن آخر غير الموسيقى هو الرسم حيث يمكن للرسام عرض اكثر من موضوع والمزج بين الموضوعات عبر ايقاعات منوعة يجمع بينها منظور آني عام .

في القصة يضطر القاص الى الاستفادة من طبيعة فنه الذي لايتيح مجال التركيب والتداخل الآني (اللذين اختص بهما الصوت وليس النثر) فيتبع طريقة التعاقب او التتابع وعرض صورة بعد اخرى او قسم بعد آخر ، كما نجد ذلك في الرواية «البولفونية» – الصخب والعنف – حيث تعاقب صوت بعد آخر وتداخل الاصوات تباعاً عبر مسار افقي وليس عمودي .

في منزل النساء كان التتابع وعرض بعدي المنظور الرئيسيين بتعاقب محاولة رصينة ابتغت اضافة كثافة اسلوبية الى موضوع كبير تطلب هذا (التكرار الطباقي) المنوع المطور وبشكل حفل بشيء من غموض شفيف احال الموضوع الى لوحة فنية ظلت عالقة في ذهن القارىء الذي عايش تفاصيل القصة وطبيعة مكانها وظل ، في الوقت نفسه ، طموحاً الى الربط بين قسمي القصة . بذلك اقترب محمد خضير ، مرة اخرى ، من وظيفة المؤلف الموسيقي الذي قد لايمنح عمله بسهولة الى السامع ، لكنه يهدف ، في الوقت نفسه ، الى تقديم شكل تعبيري يفصح عن ابعاد وعناصر ورؤى غير محدودة يبقى تاثيرها متواصلاً في ذات المتلقي .

سوناتا في ضوء القمر

بهذا العنوان صدرت مجموعة القاص غانم الدباغ في ١٩٧٠/١٠/١ . والسوناتا شكل موسيقي تعود جذوره الى نهاية القرن السابع عشر في اوربا حيث مر بمراحل فنية حتى بات في القرن الثامن عشر فناً آلياً يؤلف لآلة موسيقية منفردة كالكمان او الجلو وغيرهما بمرافقة آلة اخرى مصاحبة

كالبيانو في الاغلب . والسوناتا كشكل تتالف من ثلاثة مقاطع تسمى حركات ، كل حركة منفصلة عن الاخرى في اللحن والايقاع لكنها مرتبطة معها بفكرة عامة يقدمها المؤلف عبر عملية التفاعل او التطور التي تظهر خصائصها الفنية في الحركة الاولى .

ان غانم الدباغ يعد اول قاص عراقي يستعير شكلاً من الموسيقى ليستخدمه بحرية في قصة لم تخل من ملامح صيغ فنية اخرى كالدوار والمتوالية والتتابع(*) نفسه الذي مررنا به في قصة منزل النساء .

تبدأ قصة «سوناتا في ضوء القمر» بوحدتي موضوع متباينين : الاولى رصد لتطور الرغبة عند الشخصية الرئيسية في ممارسة الحب مع سعاد (التي تعد وحدة موضوع ثانية مركبة الى جانب الوحدة الاولى اذا اخذنا بنظر الاعتبار ان السوناتا مبنية على هاتين الشخصيتين) لكن القاص ارتأى ان يجعل من هاتين الشخصيتين وحدة موضوع واحدة فيما جعل من «تداعيات» الشخصية الرئيسية وحدة موضوع ثانية ، تلك التداعيات التي تفصح عن وسع ثقافة الشخصية الرئيسية ومحاولته تبرير جموحه الجنسي عبر شواهد وشخوص وحالات معروفة في التاريخ الانساني والاوربي بشكل خاص . وحدة الموضوع الاولى متحركة متنامية «مطورة» فيما الوحدة الثانية ساكنة او مسترسلة . بذلك تمتعت القصة باول عنصر من عناصر بناء السوناتا تمثل بتوفر الخاصية المميزة لكلا الوحدتين : درامية وغنائية ، قوية ورقية ، ايقاعية ولحنية . هذا التضاد في الطابع لابد منه لبلوغ صيغة تداخلية درامية عبر التطور . وفي الوقت الذي حاول القاص غانم الدباغ تطوير وحدة الموضوع الاولى وايصالها الى النهاية ـ الذروة عبر اضافة عناصر ووحدات ثانوية ورسم صورة واضحة عن المكان : سطح البيت المغمور جانب منه بضوء القمر ، وجسدا المراتين : زوجته الشخصية الرئيسة وام سعاد النائمتين على ارضية السطح تتوسطهما سعاد المشتهاة من قبل الشخصية الرئيسة التي تروح ترصد حركة رغبتها المستعرة من خلال شكل تتابعي يتزامن والتداعيات (الذهنية) التي حين تصل الى خاتمتها تكون حركة القصة : العلاقة بين الشخصية الرئيسية وسعاد قد وصلت الى اوج مرحلتها حيث يلتصق الجسدان ببعضهما في عتمة السلم . ان تطوير هذه العلاقة الثنائية مقابل التداعيات الفكرية (التي تعد وحدة موضوع رئيسية ثالثة في القصة الى جانب الشخصية الرئيسية وسعاد) قد جاء عبر اسلوب تقليدي معروف في فن القصة ، لكن الجديد الذي قدمه القاص غانم الدباغ (المعروف بثقافته الموسيقية) يبرز في اسلوبية التناوب بين وحدتي الموضوع وتوالي ايقاع الوحدتين اللتين عكستا شيئاً من روح المتوالية الموسيقية التي تعتمد التقطيع وتوالي الاجزاء (وقد حفلت القصة بالتقطيع وتوالي الاجزاء) وعكستا شيئاً من روح الدوار حيث دوران رغبة الشخصية الرئيسية حول تداعياتها الذهنية وبالتالي فان قصة سوناتا في ضوء القمر تقترب ، اضافة الى ماذكرت ، من اسلوبية التناول نفسه الذي قدمه القاص محمد خضير في منزل النساء حيث تتابعت وحدتا الموضوع عبر خطين متوازيين ومنوعين ومطورين ، فلقد تعددت خطوط سوناتا في ضوء القمر او هي راحت تدور حول بعضها وتتوالى في تقطيع وتتابع اضفيا شكل الدوار بوضوح على القصة . ولأن شكل السوناتا كان مستحوذاً على ذهن القاص اثناء كتابة القصة وقبل ذلك (كون غانم الدباغ قريباً من حيثيات الموسيقى) فان القاص حاول بدقة ان يجسد هذا الشكل في قصته وعبر بعدين : التناوب بين موضوع الشخصية الرئيسية وسعاد الذي تطور مساره بالتناوب مع التداعيات التي استنفدت آفاقها ، فكان اتحاد البعدين وسيلة لسحب القصة الى الذروة الخاصة بها من خلال تحليل الابعاد عبر خطوط متداخلة ومؤثرة ببعضها بشكل حقق التطور والتصعيد معاً .

رابسوديات العصر السعيد

القاصة لطفية الدليمي هي ايضاً تستعير شكلاً موسيقياً وتستفيد منه في تحرير قصة تقترب كثيراً من روح وايقاع وانسيابية وتدفق واسترسالية الموسيقى . القصة تبدأ بايقاع مستفز ، متحفز يوحي باللاستقرار وبزخم ملياتي «متى ـ متى ؟ يتوقف كل شيء عن التارجح ؟ الاشياء ، الجدران تتارجح اختل توازنها والستائر والكتب والمقاعد والاقداح والمصابيح والايام والمصائر .

تبدأ الاشياء بالارتعاش وترتج ثم تتارجح ، لاشيء مستقر ، لاشيء في مكانه ، كل الاشياء فارقت ثباتها» تلك هي البداية الممهدة الى كشف قادم حافل بتفاصيل يتلهف اليها المتلقي . انها احدى خصائص الرابسودي (خاصة في

رابسودي رقم ٢ لفرنز لست التي اعتمدتها القاصة في المقطع الاول من قصتها) : ان ينتبه المتلقي الى ما ياتي : حكاية شعبية ذات نكهة اسطورية ، قصيدة ، او اي جنس ادبي يؤدي او يتلى . والاداء والتلاوة الثابتة والحرة مفهومان نبعا اصلاً من الرابسودي كفن شائع تعود جذوره الى عهد الاغريق الذين أدوا رابسودياتهم القصصية والشعرية بمصاحبة العزف على الكناره او اية الة موسيقية اخرى فنقلوا عبرها ما جادت به قريحتهم من شعر وقراءات ادبية وتاريخية وشعبية وغير ذلك من صور محلية كانت مصدراً مهماً من مصادر فن الاداء خاصة في الموسيقى حتى عصرنا الراهن .

ومن خصائص الرابسودي ، باختصار ، ان ينبثق الموضوع عن شاعرية وحس مرهف او حال نفسية متحفزة ورؤية لاتخلو من ارتجالات التعبير والاداء . ومثل هذه الخصائص نجدها في قصة «رابسوديات العصر السعيد» للقاصة لطفية الدليمي .

الرابسوديات التي تستعير القاصة ايقاعها وبناءها الحر القريب من روح الارتجال والفنتازيا هي من تاليف المؤلف الهنغاري فرنزلست . والرابسودي الثاني الذي تبدأ بها القصة اكثر الرابسوديات شهرة وجمالاً وعمقاً حيث تتنوع وتتعاقب ايقاعاتها عبر استرسال متحفز ، ومتباين في الخفوت والتصاعد والشدة ، وايقاع كهذا تتوزع عناصره عبر اجزاء القصة . في رابسودي رقم ٢ لفرنزلست ينبثق الصوت من بعيد ، صوت حزين رخي يصلنا بايقاعه الهاديء المستوفز ليذكرنا بالماضي او ليمهد لما ياتي . هذا الانبثاق والبعد والتمهيد يتحول في قصة لطفية الدليمي الى حلم ، حلم بالآتي ، بالحب الذي تهفو اليه فتاة شرقية عاشت حرمانها وراحت تنتظر وترنو الى ماياتي وتحلم . ومثل لحن الرابسودي المشبع بالحب والتوق والتوقع والحزن والأسى والفرح والاحباط ، فان القصة تحفل ايضاً بهذه المشاعر وبصور الانسان الذي يحاول معانقة نفسه . عبر هذا التلوين في الايقاع تندلق المشاعر بصراحة وبروح متفتحة غنية بالدلالات ورموز المعايشة الوجدانية والتاريخية حيث الاغتراب والاعتزاز بالنفس والرغبة في العثور على النفس من خلال حب حقيقي . تلك هي مرادفات الرابسودي ذات الالوان والايقاعات المنوعة التي لاتستقر على قرار نهائي انما اللحن الرئيسي يظل يغور الى الاعماق حيث يستجلي الكامن من المشاعر والاحاسيس . وفي القصة يتواصل الصوت في انسياب واسترسال وزخم متفجر يفضي الى مسار حر لايتوقف عند حد ، انما يتصاعد ويخبو ، يتفجر وينضب ، ثم يعود بروح رومانسية متطرفة ، حالمة ومتاملة ترنو الى الحاضر وتتوقع الآتي بتوق ورغبة وحنو وعبر ايقاع لا يعادل زخمه غير ايقاع الرابسودي الذي اختص به المؤلفون الرومانتيكيون (في عصر التاليف الحديث) وكشفوا من خلاله نزعة الايحاء بالموضوع العاطفي ، والشعبي او التاريخي الانساني ، وفي القصة لمحات وموضوعات مماثلة تنقل القارىء نحو اجواء نقية نقاء النغم الشعبي (الذي يختص به الرابسودي عادة) وتفصح عن مكنون الذات كما تفصح النغمة الشعبية عن الذات الجماعية . واخيراً فان القصة تعتمد الخيال عنصراً من عناصر البناء الفني ، شانها ، في هذا ، شان الرابسودي الموسيقي حيث يشكل الخيال - وتلك سمة موسيقية عامة - ركناً عظيماً من اركان التحرير والبناء .

ويتواصل الحلم عبر مسار الواقع في القصة التي تتخذ من الرابسوديات حافزاً لتكثيف الصورة وبلوغ ايقاع فني جديد . الحلم هنا يشوبه الخوف فيحتويه الانسان بنقاء ورغبة . والانسان في القصة كما في الرابسودي الموسيقي اساس تحرير الشكل ، الانسان الذي يظل صوته يتجاوب وصوت الرابسودي ، وفي القصة يسمع القارىء صوت الخصبة ويواجه نبرة حسها المتلهف الى المصير الانساني الافضل والى علاقة مثالية ابتعدت عن اجواء المدينة الحديثة المزيفة ولجات الى الموسيقى ، الى النبع والصفاء ، الى الانسان الذي انبثق منه اول لحن تحول الى ايقاع رافق رابسودياته منذ الاف السنين ، وها هو الانسان الان يعود الى الرابسوديات ليتخذ منها ايقاعاً يشحن النفس بحب الانسان وبالقدرة على التواصل مع صدق الذات في زمن تلاشت فيه نفحات وقيم كانت مصدراً من مصادر السعادة في عصر الرابسوديات . تلك هي القيمة الوجودية التي تطرحها القصة ، وتلك هي القيمة التي تحاول موسيقى الرابسودي تناولها عبر شكل يعتمد الواقع والخيال معاً من جهة ، ويطمح من جهة ثانية الى الأيحاء بالحس المطلق ، هذا الحس الذي تحاول الشخصية في القصة بلوغه او الأيحاء به عبر التازم والتفجر والافصاح واندلاق الحالات النفسية التي تستثار من خلال الأثير الموسيقي الذي قد يتلاشى او

تخبو اصواته لكنه يظل حاضراً في المسافة الفاصلة بين الحلم واليقظة .

قصة «رابسوديات العصر السعيد» بديل لموسيقى الذات الهائمة بعلامات وتناقضات ودلالات الوجود الآسر الذي يبث في النفس الاماً واحزاناً الى جانب التوقع والانشداد والفرح والرغبة . من خلال هذا التضاد والانسياب والاسترسال والتصعيد حيناً والتلاشي حيناً آخر تقدم القاصة لطفية الدليمي رابسودياتها القصصية مفعمة بروح الحب وبايقاع موسيقي حر ومتفجر مهد الى تناوب مواقف انسانية وحالات تنفرج حيناً وتتازم حيناً آخر ، فيفضي هذا التضاد والتواصل في تنوع الايقاع الى بروز خصائص الرابسودي في قصة جعلت من التوق الانساني والتطلع والأمل منطلقاً لمجابهة الخيبات .

١ـ للتفاصيل راجع كتابي «بين الادب والموسيقى» الصادر عام ١٩٨٥ / عن دار آفاق عربية ببغداد .

٢ـ موسيقى باروكية : اشكال فنية اولى ثابتة في التاليف الموسيقي ، اعتمدت اسلوب البناء الافقي والتعاقب والتداخل من جهة ، واعتمدت الزخرفة وسيلة الى تحقيق اغراض جمالية دينية دون ان تخلو مضامين هذه الموسيقى من علاقة بالتاريخ المسيحي والاسطورة وغير ذلك ، والمؤلف الالماني باخ خير مثال على هذا النمط من الموسيقى .

٣ـ وهناك علاقة اسلوبية وتاريخية بين الكاونتربوينت والبولغونية حيث تعنى الاولى بالنسيج التداخلي اثر التتابع ، فيما تعنى الثانية بتعدد الاصوات اللحنية وتتابعها وتوازيها عبر خطوط افقية متداخلة ، والبولغونية عنصر من عناصر الكاونتربونيت الذي كان الفن السائد في التاليف ابان القرن السابع والثامن عشر في اوربا خاصة المانيا .

٤ـ وقد اوضحت في مقالات سابقة ان التتابع اسلوب فني تعود جذوره الاولى الى الشرق والى الفنون العربية الاسلامية فنجد اثر التتابع في الزخرفة ، وفي تتابع صور القصيدة العربية التقليدية .

٥ـ للاطلاع على هذه الصيغ بالتفصيل راجع كتابي (بين الادب والموسيقى) .

لبنان
الأديب
العدد رقم 5
1 مايو 1957

يتحدث خادم الاسرة « دحام » عن تلك الليالي الصافية وعهد الفروسية الجميلة « ولو نطقت مواطيء حوافر الخيل في هذا السهل الذي تنزله اليوم لحدثتنا عن جولات ذلك الفتى وتلك الفتاة على ظهر فرسيهما في سفوح التلال المعشبة واغوار الوهاد الندية . اما النجوم ، نجوم هذه البادية الفسيحة فكم رأتهما ممددين على ظهريهما يستطلعان اليها في هذه الربعة ، دون ان يتكلما . » جو القرية العربية وجو استكهولم وابسالا و... سالي حيث يتحدث المؤلف عنها جميعا بروية ولذة واسهاب

والقصة رائعة من حيث الاسلوب والسرد الجميل والحوار ، وبديعة من حيث الحبكة القصصية والكمال الفني . اما من حيث الواقعية ، فهناك من حيث الحبكة القصصية والكمال الفني . اما من حيث الواقعية، فهناك نوعان من القصص قصص واقعية موجودة ، وقصص ممكنة الوجود ، وسأضيف الى هذين اللونين من القصص لونا ثالثا ادعوه بالقصص النادرة الوجود واصنف « سالي » في هذا اللون الاخير منه . هذا الى انها رفاه ذهني خالص ومتعة عقلية صافية لا اكثر ولا اقل .

اما بعد فهذه المجموعة من القصص تعد بحق من أقوى القصص التي ظهرت في المدة الاخيرة في عالم الادب العربي ، ولم ينقصها شيء من النضج او الكمال الفني او الاسلوب الحسن او اللغة الانيقة الراقية والكلمات الجميلة المنتقاة لولا ذلك الترف الذهني الخالص الذي نجده في بعض اقاصيص المجموعة ، ولولا تلك الحوادث اللاواقعية التي تصدمنا في بعضها الاخر والتي اكتسبها المؤلف او اخذها من رحلاته الكثيرة وحبه للمغامرة في هذه الرحلات على الدوام .

دمشق — الجامعة السورية — جورج دولباني

القصة العراقية

لجعفر الخليلي — ١٢٠ صفحة — حجم صغير — مطبعة المعارف ببغداد

هو دراسة سريعة للقصة العربية عامة والعراقية خاصة ، بحث فيه الاستاذ جعفر ، اجماليا وبصورة موفقة ، تاريخ القصة العربية منذ خلقها حتى يومنا . ولا شك ان هذه العجالة يمكن ان نعتبرها نواة لدراسات مفصلة عن كل ما يتعلق بالقصة العربية في جميع نواحيها واتجاهاتها .

ومن تتبع تاريخ الادب العربي باخلاص وتجرد رأى ، خلافا لما يظنه البعض ، ان القصة كانت من العناصر التي مثلت دورا هاما في الاتجاهات الادبية العربية المتعاقبة . ولا شك ان من ينعون على الادب العربي خلوه من القصة اما ان يكونوا قد تأثروا باقوال غيرهم ، من اعداء الادب العربي، دون اجهاد انفسهم بالبحث والاستقصاء ، او انهم مغرضون يريدون طمس الحقائق فانتقصوا التراث العربي وجردوه من ناحية هامة في حياته المتعاقبة

اقول هذا دون مبالغة او اندفاع عاطفي ارعن ، فالعرب عاشوا القصة في كل فترة من تاريخهم ، بل في كثير ما تركوا لنا ، القصة الواقعية الصحيحة ، تلك التي بدأ الاتجاه الحديث يعطيها أهمية وقيمة فقط هناك فرق الازمان ، والاتجاهات الفكرية ، وتطور الحضارات التي تضفي على الشكل وجوها عديدة ، دون ان تمس الجوهر في ذاته . شانها في ذلك شان كل مرافق الحياة ومقوماتها .

فقصة مقتل الحسين ، « لابي مخنف » لا تقل بنظر الباحث المجرد، قيمة عن قصة « الحرب والسلم لتولستوي » تلك القصة العصرية التي هزت مشاعر العالم باجمعه سواء أكان ذلك من الناحية الفنية للقصة ام من ناحية العرض ، وتصوير اهوال الحرب والتضحيات والايثار الانساني وغير ذلك .

والقصوصات الاصمعي والجاحظ وغيرهما لا تقل فنا عن احدث النوادر والاقاصيص المشوقة الفنية ... بل ان الادب الحديث، اخذ يسير على هذه الطريق مع شيء من التنويع والتوشية ..

هناك تجديد ، لا شك ، فالزمن ، وتقدم الانسان ، ومجمل التجارب الجماعية ، كلها عوامل تؤثر تأثيرا كبيرا على الافكار والنفوس . اما الجوهر فلم يختلف ...

سردت هذه العجالة القصيرة لاظهر حاجتنا الماسة الى باحث عربي مخلص يقوم ، بكل نزاهة وصدق ، بدراسة ادبنا العربي القديم ، فيستخلص هذه الكنوز ليعرضها على الناس ويطلع العالم على قيمة تراثنا القصصي المليء بشتى فنون القصة الملائمة لكل من عصورها المتعاقبة.

واذا كان الاستاذ الخليلي قد قام بهذه الدراسة السريعة واتحفنا بكتيبه « القصة العراقية » فهو بادرة يشكر عليها ، ويمكن ان نعتبرها خطوة في سبيل دراسة اوسع تتضافر فيها جهوده العارمة ، على ما عهدناه منه . فيتحفنا عما قريب بدراسة شاملة واسعة عن القصة العربية في مختلف مراحل تاريخها .

ورغم ان عنوان الكتاب ، يختص بالقصة العراقية ، الا ان البحث كان اعم واشمل . فقد تطرق الى القصة العربية بصورة عامة ، متحدثا عن أثر العراق في هذا التراث العربي . فهو في معالجته خرج من تلك الاقليمية الضيقة ، لينطلق بنا في اجواء العالم العربي دون حصر ، فجال معنا جميع المواطن التي مر بها تاريخ القصة العربية .

وكتاب الاستاذ جعفر موفق في مجمله ، رغم انه عجالة وحديث عابر، ويمكننا ان نعتبره مقدمة لموسوعة يسرع بها على العالم العربي ليتفهم الناس حقيقة تكاد تكون مجهولة بالنسبة لهم . ويتم للمكتبة العربية بحث جدير بها تحتاج بالحاح الى امثاله من الدراسات والبحوث .

اما اسلوب الكتاب فهو كاساليب سائر كتب الاستاذ الخليلي، رزين، سلس ومتين ، له شخصيته الخاصة المستقلة عن اي تأثيرات خارجية .

وهذا ليس بغريب من اديب كبير كاديبنا العربي العراقي .

سامي دارغوث

أي غد ؟

لقسطنطين زريق — ١٩١ صفحة — نشر وطبع دار العلم للملايين بيروت

أصدر الاستاذ قسطنطين زريق كتابا جديدا اسماه : « أي غد ؟ دراسات لبعض بواعث نهضتنا المرجوة .» وقسطنطين زريق واحد من ارباب التربية المعروفين في الاوساط العربية . أحب مهنة التعليم ، فانخرط في سلكها يخدمها بحيوية ، واخلاص ، وتفان ، ويبذل كل ما في وسعه لتقدم طاقتها ، وازدهار انظمتها . وكتب ، فكان له ادب رفيع في كتب تلقفناها ، وقرأناها بشوق ، لما فيها من دراسات شيقة مركزة على الافكار الصائبة المستوحاة من عقل ينضب بالذكاء الحاد ، لا هدف له سوى الاتيان بعمليات مفيدة ، من اجل النهوض بالعالم العربي ، ان من النواحي الادبية ، او الاقتصادية ، او السياسية ...

وكتاب « أي غد ؟ » يحتوي بين طياته على دراسات ست لبعض بواعث نهضة العالم العربي المرجوة ، القاها المؤلف كمحاضرات ، ثم جمعها لتكون نبراسا ، تستضيء به البيئة العربية الحديثة التي تساير الزمن

ففي فصل « المفكر العربي وتبعاته » نقع على دراسة ممتازة للمفكر العربي ، هذا المفكر الذي عليه ان يكون صادقا في سرد اقواله ، وتمثيل ادواره ، آخذا الاحتياطات اللازمة للمهمة الملقاة على عاتقه ... انه حجر الزاوية في المجتمع ، اذا انهار هذا الحجر ، انهارت حيطان البشرية ،



تفضل الأديب ، والقصاص الكبير ، الأستاذ جعفر الخليلي ، فأهدانى نسخة من كتابه القيم .. « **القصة العراقية قديما وحديثا** » .. فلم أجد وسيلة لشكره ، خيرا من أن أشرك معى القراء ، فى استعراض هذا الكتاب . وأنا واثق من أننا سوف نستفيد منه معا فوائد جمة ، ليس من أقلها شأنا ، أننا سوف نخرج عن محيطنا العربى المعهود لنا على ضفاف النيل ، الى محيط عربى شقيق ، على ضفاف دجلة والفرات .. فنكتسب من خروجنا هذا ، رحلة ، ونزهة ، وعلما جديدا ، ومعرفة بأخوان فى العروبة ، أصبح من الواجب أن نعرف أشخاصهم ، وأفكارهم ، وجهودهم الأدبية ، معرفة علمية صحيحة ..

وكتاب « القصة العراقية » .. مبنى فى أساسه على فكرة سليمة ، وأصيلة .. وهى أن العرب سبقوا الى « القصة » كنوع من أنواع الأدب ، وأن العراق .. كان أول من تبنى تسجيل القصةالعربية فى التاريخ ..

ولهذا ، فان المؤلف يقسم كتابه الى قسمين .. يتحدث فى الأول منهما عن « القصة العربية » .. كيف نشأت ؟ وكيف تطورت وازدهرت على مرالعصور؟ ومن هم روادها ؟ وما هى ألوانها ؟... كما يتحدث فى القسم الثانى عن القصة الحديثة فى العراق ، على مدى أربعين سنة ، هى كل عمرها .. اذ صدرت فى عام ١٩١٩ أول قصة حديثة ، كتبها كاتب عراقى ..

وفى القسم الأول يحدثنا المؤلف الفاضل ، بأن الانسان عرف القصة منذ عرف نفسه ..

« ... فهى مرآة تعكس كل حركاته وسكناته ، وأفكاره وميوله .. وهى ظله الملازم له أينما وجد ، وكيفما كان .. فلا يمكن أن يولد الانسان ولا تولد معه حكايته .. ولا يمكن أن تكون للانسان عينان تنظران ، ولا تنقل هاتان العينان للذهن مايمر عليهما من أضواء وصور ، وتعمل سائر الحواس عمل العينين ، وجميع القوى التى تدفع الانسان لان يتحرك ويعمل ، فتحكيه فى حياته الواقعية ، بجدها وهزلها ، وصدقها وكذبها ، حقيقة وخيالا .. عن طريق الذهن ، مروية على صفحات اللسان ، أو ريشة القلم ، قصة مهمة أو تافهة ، تبعا لظروفها وعناصرها ... »

ويمضى بنا المؤلف بعد ذلك مع « القصة » ، بعد اختراع الكتابة ، فيذكر ماوصل الينا من قصص لها شأن كبير فى حياة الامم القديمة ، منقوشة على جدران الآثار الآشورية والبابلية ، أو أوراق البردى فى مصر ، أو الآثار الفارسية فى شيراز وعيلام ، أو بين آثار اليونان والرومان .. ومنها قصص الالياذة والاوديسه لهوميروس .. وينقل لنا عن المؤرخ بريستد، قصة من قصص المغامرات وأسفار البحر ، مما احتفظ به ورق البردى ، قيل ان الاطفال المصريين كانوا يتناقلونها ، قبل أربعة آلاف سنة .. وهذا نصها المترجم :

« ... مات الذين كانوا فى المركب جميعهم ، ولم ينج منهم أحد ، أما أنا فالقتنى موجة من أمواج البحر العظيم ، على جزيرة .. فلبثت فيها ثلاثة أيام وحدى ، لارفيق يسلينى سوى قلبى .. وكنت أنام مختبئا بين الاشجار ، الى أن يغمرنى نور نهار ، فأنهض متسللا ، لعلى أمسك شيئا أملأ به فمى .. فكنت أجد تينا ، وعنبا ، وكثيرا من أنواع الخضرة ...

ثم تقول القصة ـ ان حية ذات لحية طويلة أمسكته .. ووجد أن تلك الحية هى ملك الجزيرة البعيدة ، الواقعة فى البحر الأحمر ، عند مدخل الاقيانوس الهندى ، واحتفظ الملك « الحية » بهذا البحرى « الغريق » ثلاثة أشهر ، أحسن « الملك الحية » فى أثنائها معاملته ، ثم أرجعه الى مصر ، بعد أن حباه بكثير من النضار .... »

كذلك يشير المؤلف الى أن قصة

«الطوفان» .. الذى غمر الكرة الأرضية كلها على ما ورد فى الكتب المقدسة .. يرجع تاريخها الى قصة بابلية قديمة، مكتوبة على قطع من البلاط، المتصلة بعضها ببعض .

كما يشير الى «التوراة» .. التى ألفت القصة جانبا كبيرا منها، فيقول :

«وقد اتسعت آفاق القصة فى التوراة باتساع مجال الخيال والتصور وقوة النسج والسبك، والى التوراة يعزى أول بناء للقصة، وأول مظهر من مظاهرها الكاملة،بالنسبة لتلك العصور وطرق تفكيرها، واتساع مخيلتها .. هذا، على الرغم من أن التوراة لم تجمع على هذه الصورة الا بعد الميلاد، على مايذكر التاريخ ....»

وينتقل الحديث الى القصة العربية.. فيقول لنا المؤلف ان التاريخ العربى القديم لم يخل من فن القصة، ولكن وسائل تسجيلها ونشرها كانت معدومة فى ذلك الوقت، مما دعا لتأخر العرب فى ذلك الى العصور الاسلامية، حيث تم جمع ماأمكن جمعه منها ضمن مواضيع أدبية وتاريخية عامة مختلفة .. ومن هذا النوع الذى يشير اليه ما يعرف (بالايام) .. كقصة يوم داحس والغبراء ويوم الفجار، ويوم الكلاب .. وعنده القصة العربية القديمة تشبه القصة اليونانية من حيث مرافقة الشعر والغناء لها، حتى ليكاد يكون لكل قصة شواهد من الشعر تتضمن أكثر خيوط القصة وحوادثها .. كما أن هناك نوعا من قصص الجاهلية تأثر فيه العرب بالأمم الأخرى، ثم صاغوه فى قالب يتفق وذوقهم، كقصة المنذر المعروفة بقصة المروءة والوفاء، والمأخوذة عن أصل يونانى .. والقصص المتأثر بقصة أهل الكهف .. أما ما وضعه العرب من القصص فيرجع فى الغالب الى تصوير مناقبهم فى الجاهلية، وحالة المجتمع فيها، كالحماسة والوفاء، والجوار، والشجاعة، والعصبية، والثأر .. فلما تحضروا، وأنشأوا الدول عمدوا الى بعض الأخبار فوسعوها فى شكل روائى يشوق الى المطالعة، وظلت القصة تكبر وتتسع تدريجيا، ويزاد فيها ما يثير الحماسة والتشويق .. حتى دونت بعد ذلك منسوبة الى رواتها المشهورين كالأصمعى، وأبى عبيدة .. وقد نضج هذا الفن عند العرب فى العصر العباسى الثالث، فدونت الروايات والقصص، التى تتفاوت بعدا عن الحقيقة، وقربا منها، وصار بعضها يتلى فى المنازل والأندية لمجرد التسلية ...

وأول مصادر القصة العربية هو القرآن الكريم، ثم كتب السيرة النبوية، والسير التاريخية .. وأول من قص فى مسجد الرسول عليه السلام، هو تميم الدارى، على عهد عمر، ثم عثمان .. وكانت هذه القصص مزيجا من الوعظ والارشاد،وأخبار الأنبياء،والاسرائيليات، والمسيحيات .. ثم جاء فى القرن الاول الهجرى، قصاص كبير، هو أبو مخنف الازدى، الذى كان له الفضل الاكبر فى تغذية القصة العربية، وتقويمها ،وتتبع الحوادث، فى مزيد من الدقة والاحاطة والامعان،عد له ابن النديم فى الفهرست أربعة وثلاثين كتابا . وقد ذكر المؤلف أعمال ابى مخنف بالنقد، ثم ذكر منها قصة «مقتل الحسين» فاقتبس منها فصلا . ولا شك ان المؤلف لايعتبر هذا العمل فنا عربيا فحسب، ولكنه يعتبره فنا عراقيا، بوصف أبى مخنف على حد قوله «أول قصاص عربى، عراقى، كوفى، فى تلك العصور النائية» ...

ثم ينتقل بنا المؤلف الى القرن الثانى للهجرة، حيث اتسعت رقعة الفتوحات، فحدث تفاعل الدراسات، والاقتباس بين جميع الأمم الاسلامية، وفتح باب الترجمة، وكثر النقل عن اليونانية والهندية والفارسية . فعن الاولى الياذة هوميروس التى كانت معروفة على عهد العباسيين بأصلها اليونانى، ونقلها السريانى، وان لم تترجم الى العربية . وعن الهندية قصة خلق العالم، وخلق المرأة، التى نظمها شوقى أخيرا فى صياغة شعرية رقيقة . وتعتبر ترجمة «كليلة ودمنة» أول حدث فى عالم القصة العراقية قام به عبد الله بن المقفع . والقصة أصلها هندى، ترجمها ابن المقفع عن اللغة الفهلوية . وقد عرض المؤلف هذه القصة عرضا وافيا، وذكر انتشار ترجماتها، ومحاولات كثير من الادباء لنظمها شعرا، فنظمها أبان اللاحقى — البصرى —، فى القرن الثانى اجابة لطلب البرامكة، ثم تبعه ابن الهبارية، فى أواخر القرن الخامس، فى هذا النظم بل تحداه فى ذلك . ومن اشارته الى ذلك التحدى فى مقدمة ترجمته المسماة «نتائج الفطنة فى نظم كليلة ودمنة» .. قوله :

كلت طباع القوم دون نظمه
وعجزوا عن سبكه لعظمه
الا — أبان — اللاحقى الكاتب
فانه فى نظمه لغالب
ثم أبو يعلى — أنا — فانى
نظمته بالجهد والتعنى
متبعا فيه أبان اللاحقى
وليس وهو سابقى بلاحقى
فان يكن أقدم منى عصرا
فاننى أحسن منه شعرا ..

وينقلنا المؤلف بعد ذلك الى الحديث عن عامل آخر من عوامل انعاش القصة فى الأدب العربى، فى العصر العباسى، وهو كتاب «ألف ليلة وليلة» ..ورجح أنه منقول عن الهندية، وراح ينقل لنا آراء الثقاة فى هذا الموضوع ،ويروى لنا طرفا من قصص شهريار، وليالى شهرزاد .. حتى اذا فرغ من ذلك نقلنا فى الحديث نقلة جديدة، الى عامل رئيسى آخر فى بناء القصة العربية، أول مابنيت .. وهو الأصمعى ..

«... فقد تناول الفكرة ووضعها فى قالب أدبى طريف، ساعد كثيرا على تنمية روح القصة بمفهومها العام، ووجه الادب العربى وجهة كان لها الأثر البليغ فى تلطيف الأدب، وجعله يميل نحو نوع خاص من القصص التى تدخل فى باب الطرائف الأدبية، واللغوية، والفكاهة، والملح، وما تزخر به الاخبار والحوادث من النوادر ..»

وتطورت القصة بعد ذلك، وكثرت ألوانها، حتى صارت تشغل جانبا مهما من الكتب والموسوعات الكبرى،كمؤلفات هشام الكعبى، وعيون الاخبار لابن قتيبة، والكامل للمبرد، والامالى للقالى، والبخلاء للجاحظ، والعقد الفريد لابن عبد ربه، ومروج الذهب للمسعودى، ورسالة الغفران للمعرى . كما كان للاصفهانى كتاب الاغانى، ثم مؤلفاته الاخرى مثل «مقاتل الطالبيين» وغيره .. ولا شك أن المؤلف يقصد هنا القصة العربية المحددة بالقطر العراقى واصبح للعراق فى العصر العباسى كل المؤهلات التى تجعله يبنى القصة، ويمشى بها أشواطا بعيدة، ليس بالنسبة الى الأقطار العربية الأخرى فحسب، وانما بالنسبة الى كثير من الأقطار الغربية والشرقية، التى نقلت عن العربية أقاصيصها، نتيجة لتجمع الثقافات المتباينة يومئذ فى بغداد، وانصارها فى بوتقة واحدة !

ولم تزل القصة العربية تتغلغل فى الأحاديث والأمثال والتواريخ، حتى طغت على الادب العربى كله، وحتى خص جانب كبير من الشعر بها، ووقفت القصائد المطولة عليها، وراح كثير من

الادباء يسخرونها فى أداء أغراضهم ، كأسلوب من أساليب الادب ٠٠ ثم دخلت عليها بعد قرون عناصر جديدة ، عن طريق كتب الرحلات ، بسبب التوسع الاسلامى ، وبسبب ازدهار بغداد، واتجاه الأنظار اليها ، من جميع الأقطار العربية والاسلامية وغيرها ، ثم عن طريق « المقامات » :: التى طعمت القصة العربية بلون جديد ، كمقامات الهمذانى، والزمخشرى ، والحريرى ، وابن الوردى، والسيوطى ::

ويختم المؤلف هذا القسم الاول من كتابه القيم ، بنظرة سريعة عابرة :: الى القصة العربية فى أطوارها الأخيرة :: فيقول ان الاقطار العربية الأخرى، كمصر ولبنان ، سبقت العراق ، فى الآونة الأخيرة ، الى تفهم أدب القصة الحديثة ، وتذوق معانيها والاقبال عليها ، وذلك منذ أن تم لها الاتصال بالثقافة الغربية وحركات التجديد الآتية من الغرب ٠

أما القسم الثانى من الكتاب ،فيحدثنا فيه المؤلف عن القصة الحديثة فى العراق ، وعمرها لايزيد كثيرا على أربعين سنة ٠٠٠ كما قدمنا ٠٠ وتعتبر «الرواية الايقاظية »٠٠ التى كتبها سليمان فيضى على هيئة تمثيلية ، وصدرت عام ١٩١٩، اول قصة حديثة كتبها كاتب عراقى ٠ اذ لم يعهد قبل هذا التاريخ أديب عراقى عالج كتابة القصة الحديثة ، أو أولاها شيئا من العناية والدرس ٠٠ ويمكن القول بأن القصص التمثيلية قد سبقت غيرها فى توجيه الاذهان الى مزية القصة ٠ وكان ذلك كما يقول المؤلف عن طريق انشار الكتب المصرية وتداولها فى ذلك الحين ٠٠ وفى تلك الفترة برز من القصاصين العراقيين السيد محمود أحمد ، وأعقبه أنور شاؤل ، ومن ثم أخذت القصة الحديثة طريقها الى الصحف، فحظيت بالعناية ، وأصبحت ميدانا للتجربة ٠٠

وكان لجريدة « الهاتف » ٠٠ التى انشأها مؤلف الكتاب نفسه ـ الأستاذ جعفر الخليلى ـ عام ١٩٣٥ فى النجف ، ثم انتقلت عام ١٩٤٨ الى بغداد ٠٠ فضل كبير فى رعاية القصة العراقية ، فدعت الى التوسع فى ترجمة القصة الاجنبية ، وحملت طائفة كبيرة من كتاب القصة الحديثة فى الأقطار العربية على المساهمة بنشر انتاجهم القصصى فيها ٠٠ وكان بينهم من مصر كبار رواد القصة وفى مقدمتهم ، محمود تيمور ، ويوسف السباعى ، وسعيد عبده ٠٠ وغيرهم

ويحدثنا المؤلف بعد ذلك حديثا نقديا ، يتلمس فيه طابع القصة العراقية فى عهدها الجديد ، فيقول : ان هواية القصة تملكت عددا كبيرا من أدباء الشباب ،وأقبلوا يجربون حظهم فيها :: فنجح بعضهم ، وفشل البعض الآخر : ولكن على الرغم من أن الكثيرين ممن زاولوا كتابة القصة ويزاولونها اليوم قد تفوتهم خصائص القصة ، ومزاياها الفنية ، وما يجب أن تحتوى عليه من عناصر ٠٠ فقد بدأ هذا الفن يزدهر فى العراق ، ويسير نحو الكمال النسبى يوما بعد يوم ٠٠ وهو فى هذا الفصل يوجه شباب القصاصين فى العراق توجيهات ضرورية ، كالتعويل على الترجمة ، وتتبع القصص المترجمة ، وقراءة أكبر عدد ممكن من قصص مشاهير القصاصين الأجانب ، وفهم منحى كل منهم ، حتى اذا قويت الملكة الفطرية ، وتمت الاحاطة الكافية بالانتاج القصصى العالمى ، استطاع الكاتب حينذاك أن يعالج كتابة القصة ، معتمدا على الملكة الفطرية ، محاولا نقل الواقع فى بساطة ، وطرافة ، وحسن بداية ، وشمول احاطة ، وجمال أسلوب ، وسلامة لغة ٠٠

وقدم لنا المؤلف بعد ذلك أربعة من رواد القصة العراقية الحديثة ٠٠ وهم : سليمان فيضى (١٨٨٥ ـ ١٩٥١) ، ومحمود احمد السيد(١٩٠٣ ـ ١٩٣٧)، وأنور شاؤل (١٩٠٤) ، وخلف شوقى الداودى (١٨٩٨ ـ ١٩٣٩) ٠٠ وقد أعطانا صورة واضحة عن حياة كل منهم، تشمل مواهبهم الفطرية ، وثقافاتهم ، واهتماماتهم ، وألوانا طريفة من وقائع حياتهم ، قريبا من نوادر السابقين ٠٠ ثم أورد لكل واحد منهم نموذجا أو أكثر من قصصه المؤلفة والمترجمة ٠ فاذا لاحظنا أن ثلاثة من هؤلاء الأربعة ، قد توفوا الى رحمة الله فيما بين عامى ١٩٣٧ ، ١٩٥١ ٠٠ وأن أكثر النماذج التى أوردها لهم لاتصل الى حد ما وصلت اليه القصة الحديثة فى العربية اليوم بوجه عام ٠٠ أحسسنا ضرورة اكمال هذا العمل العظيم الذى بدأه ٠٠ وهو ما وعدنا به فى مقدمته حين قال ان هذا الكتاب هو الجزء الأول فى سلسلة قد انتهى من وضع بعض حلقاتها ويرجو أن يوفق فيما بعد لانهاء بعضها الآخر ٠٠ واخراجه فى أجزاء أخرى ، على ذات النسق الذى سار عليه فى هذا الكتاب الأول ، من دراسة، وعرض ،وتحليل ٠٠

وهذا ما ننتظره من فيض أدبه ٠٠ وغزير علمه ، ووافى احاطته ٠٠

لمحات

● الشاعر عزيز أباظه ٠٠ هو المرشح الوحيد لنيل جائزة الدولة «التقديرية» فى الآداب ، هذا العام ٠٠٠

***

● مؤتمر الادباء ، ومهرجان الشعر ٠٠ يقامان فى بغداد هذا العام ٠٠ فى الفترة ما بين ١٥ و ٢٥ فبراير القادم ٠

***

اقرت الجهات المسئولة ، الترشيحات المقدمة فى هذا الشأن ٠٠

***

جبهة « الشعر الجديد » ٠٠ ممثلة فى المهرجان لأول مرة ٠٠

لاتزال بعض « الجبهات الاخرى » ٠٠ غير ممثلة فى المؤتمر ، والمهرجان ٠٠

***

● « ثورة القاهرة ٠٠ وثورة بغداد» ٠٠ عنوان القصيدة التى أعدها ٠٠ كاتب هذه السطور ٠٠ لتلقى فى مهرجان الشعر القادم ٠٠

● الأساتذة توفيق الحكيم ، ومحمود تيمور ، ويحيى حقى ، وعبد الرحمن الشرقاوى ٠٠ أسقطت عضويتهم ٠٠ « بالقرعة » ٠٠ من مجلس ادارة جمعية الأدباء

***

باب الترشيح مفتوح حتى ٢٠ يناير ٠٠ والانتخابات يوم ١٠ فبراير ٠٠

***

● الشيخ « البرشومى » ٠٠ عالم حديث التخرج ٠٠ شمر عن ساعد الجد ٠٠ فى مجلة « الطليعة » ٠٠ للعمل على تطوير الاسلام !!

« حيلك » أيها الشيخ ٠٠ «الحدث» ٠٠ فلعلك لا تحسن أن تفسر من القرآن الكريم ٠٠ حتى ٠٠ سورة «التين» !!

المغرب

الملتقى
العدد رقم 7
1 يوليو 2001

ملف : القصة القصيرة في مدينة مراكش

إلى الأستاذ عبد الله ابراهيم

إضاءة :

مراكش... رواية حية، كاملة، متحركة داخل ديمومة غسقها وعنفوان فجرها الدائم البهاء والخلاب حد الفتنة. بجغرافيتها الحمقاء ومتاهاتها الملغزة، بشخوصها الواقعية والاسطورية، بسراديبها المغلقة وأسرارها المستبَاحة، برواحها الغريبة وشظايا عواطف أهلها المتناثرة... مراكش رواية تبحث عن روائي يكتبها.

من قال لك ذلك؟

ربما، قاله زمرة الروائيين العمالقة الذين مروا من هنا ذات زورة : الفرنسي كلود أوليفيه، الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس، الألماني إلياس كانيتي، المكسيكي كارلوس فوينتس، الاسباني خوان غويتسولو...إلخ. لكن من يعرف مراكش ولايعرف رواة جامع الفنا الأفذاذ، الذين من باطن حكاياتهم يتناسلون، من لايعرف طبيب الحشرات ومولاي أحمد الفطن راوي الملاحم والشرقاوي «مول الحمام» وصاحب النرگيلة الذي كان ينطق الطير ويطلقه ومن لايتذكر رواة سير الأنبياء ومناقب الأولياء ومن لايعرف رواة العنترية والهلالية وسيرة سيف بن ذي يزن وسيرة الأمير حمزة البهلوان، هؤلاء جميعا يندلق منهم السرد ويحتفون بالحبكة وألغاز التخييل... وهم جميعا محط إعجاب وتقدير الطلبة والتلاميذ والمثقفين والحرفيين إذ يكفي مثلا أن نتذكر وجه ذلك الرجل البسيط بشفتيه القرمزيتين وعينيه المتناعستين، يكفي تذكر طبيب الحشرات لإرسال طرفة ماجنة أو نبأ تلفزي عسير الهضم حسب عبارة محمد سعد الدين اليماني من لايعرف أن جامع الفنا هي الجامعة الأولى للسرد المراكشي الأصيل، لايمكن أن يعرف لماذا لاتخرج هذه المدينة الساحرة من تحت عباءتها سوى القصاصين والشعراء... لأنها ببساطة بليغة وبيان وفصيح تراث شفوي لا لمراكش فحسب وإنما للإنسانية جمعاء... وهكذا، هي نصوص القصاصين المراكشيين المتميزة بعبق هذه المدينة

المتوردة الوجنتين خجلا من رداءات وفضاعات أزمنة اللؤم العميم، المدينة الملغومة بالسرد والعشق.

وفي هذا السياق يسعد مجلة الملتقى في هذا العدد الجديد أن تقدم للقارئ الكريم ملفا خاصًا يضم انتاجات أقصوصية مختارة لمجموعة من قصاصي المدينة الحمراء، هم :

* أحمد طليمات * محمد عزيز المصباحي * موحى وهبي
* عبد الرحيم الرزقي * أبويوسف طه * محمد زهير
* لحسن باكور * عبد اللطيف النيلة

هذه الأسماء السردية، التي أعلنت بمهارة تخييلية عالية عن حضورها الفاعل في المشهد الأقصوصي المغربي. وهو الحضور ذاته الذي أمعن تجذراً وتسارع ألقاً نتيجة الإخلاص لكتابه الأقصوصة كجنس تخييلي شائك وسط الزحف المطرد والملموس الأهمية لقبيلة من الشعراء القاطنين بنفس الفضاء الجغرافي نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر : (أحمد بلحاج آية وارهام، مليكة العاصمي، نادية رياض، اسماعيل ازوريق، عزيز لمعيفي، عبد العالي بوحمدان، عبد الرحمن سمتور، عبد الجليل بذزي، عبد الصمد الفتال، سعد سرحان، هشام فهمي، نجاة الزباير، أمال گالا، نور الدين بن خديجة، خالد السلطاني، حسن شيكار... إلخ).

فلننصت، إذن، عميقاً بأذن القلب لهؤلاء الجنوبيين المنحدرين من سلالة المرابطين الأحرار... لهؤلاء البهجاويين القادمين إلى البياض من الجهة الأخرى للتاريخ والأسطورة... القادمين دوماً إلى الحكاية من جهة المفاجأة، نقصد من جهة الجامعة الوطنية للسرد : جامع الفنا الغـــــــــــــــــــــــــراء!

الملتقى

القصة القصيرة

بقلم سومرست موم

ترجمة احسان عباس

قبل سنوات عدة سئلت ان اجمع مختارات من القصص القصيرة فقرأت من اجل ذلك عدداً لعله يربي على الف قصة ، وفيما كنت اقوم بهذا العمل ، كانت تخطر لي بين الحين والحين افكار متقطعة حول القصة من حيث فكرتها وطريقة كتابتها ، وعن هذه الافكار أود ان اتحدث اليكم، هذا اليوم.

حين بدأت اجمع تلك المختارات ، كان غرضي الاكيد ان اوضح كيف تطورت القصة القصيرة منذ بدء القرن التاسع عشر ، وكانت فكرتي ان اتتبع تطورها مثلما يدرس الحصان منذ ان كان حيواناً صغيراً ذا خمس اصابع يمرح في الغابات اثناء العصر النيوسيني الى ان اصبح ذلك الحيوان الجميل النبيل الذي لا يزال يكسب عيشاً شريفاً للمراهنين والعارفين باسرار الخيول ، على الرغم من اتجاه عصرنا الحاضر نحو الآلة .

ولقد اخترت البدء بالقرن التاسع عشر لان القصة القصيرة فيه استمدت لها طوابع مميزة لم تكن لها من قبل . حقاً ان قصصاً قصيرة كتبت قبل ذلك ، كالقصص الدينية الاغريقية الاصل ، والحكايات التهذيبية التي كانت شائعة في القرون الوسطى . والحكايات الخالدة في الف ليلة وليلة ؛ وفي خلال النهضة نما ميل عظيم الى القصص الموجز في كل من ايطاليا واسبانيا وفرنسا وانجلترا ومن امثلة هذا القصص الذي لم يندثر « ديكاميرون » لبوكاشيو ، و «العبر» لسرفانتس . غير ان هذا الميل تضاءل حين ظهرت القصة الطويلة ، ولم يعد بائعو الكتب يدفعون مبالغ طيبة في مجموعة من القصص القصيرة ، فأخذ المؤلفون ينظرون شزراً الى فن لا يأتيهم بالنقد او بالشهرة ، فاذا خطر لهم بين الحين والحين موضوع تمكن معالجته في مساحة صغيرة ، وكتبوه على شكل قصة قصيرة ، لم يدروا ماذا يفعلون به . فان عز عليهم ان يعدموه ادرجوه احياناً ، وبشيء من الكلفة المصطنعة في ثنايا قصصهم الطويلة . ولكن منذ بدء القرن التاسع عشر اصبح امام الجمهور نوع جديد من طرق النشر وذلك هو المجلة الحولية التي اكتسبت عندئذ شهرة كبيرة . ويبدو ان الحولية بدأت في المانيا وكانت تضم فيها متنوعات من الشعر والنثر وقدمت لقرائها — حيث نشأت — غذاء حقيقياً ؛ ونحن نعلم ان « غادة اورليان » لشلر ، و « هرمان ودوروثيا » لجوته ، نشرتا اول الامر في مجلات من هذا النوع ، فلما اخذ نجاح الحوليات يحفز الناشرين الانجليز الى تقليدها اعتمدوا على القصص القصيرة لكي يجتذبوا عدداً كافياً من القراء .

واحب ان احدثكم عن شأن من شئون الانشاء الادبي اغفله النقاد الذين من واجبهم ان يأخذوا بايدينا ويعلمونا ، فلم يطلعوا عليه الجمهور . تعرفون ان عند كل كاتب رغبة في الخلق ، ولكن لديه رغبة في ان يضع امام القراء نتيجة ما يعمل ، ورغبة اخرى في ان يكسب من وراء هذا العمل لقمة العيش (وهي رغبة لا ضرر منهم ولا تهم القارىء) . وعلى الجملة يرى الكاتب ان في مقدوره توجيه مواهبه الخالقة وجهات تمكنه من ان يحقق هذه الرغبات . وعلى الرغم من انني قد اصدم من كان يظن منكم ان الالهام عند الكاتب يجب الا يتأثر بالاعتبارات العملية فانني اقول : ان الكتاب يجدون انفسهم مضطرين الى ان يكتبوا النوع الذي يلقى بين الناس رواجاً . فاذا كانت المسرحيات ذات الشعر الحر المرسل هي التي تأتي للمؤلف بالشهرة والثروة فقد يكون من الصعب ان نجد شاباً من ذوي الاتجاهات الادبية لم يحاول ان يكتب مسرحية ذات خمسة فصول . وفي هذه الايام يكتب الشباب مسرحيات نثرية ، وقصصاً طويلة وقصيرة وما ذلك الا لان امكانيات النشر ومتطلبات الناشرين ذات أثر غير قليل في نوع المؤلفات التي تنتج في وقت من الاوقات . وإذن فحين تزدهر مجلات تفسح صدرها لقصص ذات طول معين فانه لا بد ان تكتب قصص من ذلك الطول . فاذا اخذت تنشر قصصاً ولم توسع لها الا مساحة صغيرة فان ما يكتب من قصص يجيء على قدر تلك المساحة وليس في هذا ما يشين ذكره

لان المؤلف الكفء يستطيع ان يكتب قصة من ألفي كلمة بنفس السهولة التي يكتب بها قصة من عشرة آلاف ، ولكنه يختار قصة ثانية او يعالج القصة نفسها بطريقة اخرى . ولقد كتب جي دي موباسان قصة « الميراث » وهي من ابعد قصصه شهرة وذيوعاً مرتين : مرة في بضع مئات من الكلمات من اجل جريدة ، ومرة اخرى في عدة آلاف من اجل مجلة . ولست اراني مغالياً حين اقول : انه في الاولى لم يخل بلفظة ضرورية ، كما انه لم يدس في الثانية لفظة واحدة من الحشو . ان طبيعة الواسطة التي يطالع بها الكاتب جمهوره من الامور التقليدية التي لا بد له من تقبلها ، وهو يستطيع ذلك على الجملة دون ان يجور على ميوله .

وحين هيأت الحوليات للكتاب وسائل يعرفون بها انفسهم الى الجمهور ، عن طريق القصة القصيرة ، اخذت القصص القصيرة تكثر وتتزايد لتؤدي غاية اجدى من مجرد التنشيط لرغبة القارىء اثناء قراءته لقصة طويلة ، ولقد قيلت يومئذ اشياء قاسية في الحولية ، وما تزال اشياء اقسى منها تقال في المجلة التي خلفت الحولية في الشيوع والاقبال ، ولكن لا يكاد احد ينكر ان ذلك الوفر الغني من القصص الذي نتج في القرن التاسع عشر انما كان نتيجة مباشرة لتلك الفرص التي هيأتها المجلات ، وادى ذلك في امريكا الى نشأة مدرسة من الكتاب افرادها على غاية من المهارة والحذق والخصب حتى ادعى بعض من لا يعرف تاريخ الادب ان القصة القصيرة ابتكار امريكي — ذلك خطأ محض ، ولكنه لا يمنعنا من الاقرار بأن احداً لم يمارس هذا النوع من الفن بجد واجتهاد ، ولا توفر على درس اساليبه وفنيته وامكانياته بعناية اكثر مما فعله الكتاب الامريكيون في الولايات المتحدة . ولقد اعتبرت مجلة « امريكا الشمالية » سنة ١٨٢٩ الحكاية القصيرة ألهية ادبية ، ولكنها شجعتها لانها قد تهيىء الكتاب الامريكيين لما اسمته « جهوداً انبل واعظم » .

وكانت هذه المهمة تخيل إلي حين بدأت بها ان البحث في تطور القصة القصيرة يصح ان يكون غاية اسعى اليها . غير اني حين مضيت في القراءة الجادة التي كانت تتضمن غايتي — اعني الترسم لتطور القصة القصيرة — وقعت على حقيقة لا تشجع على المضي . فقد بدأت بقراءة وشنطن ايرفنج وما كنت عدت الى حكاياته منذ عهد الطفولة ، وهي حكايات كتبها بأسلوب يعد اليوم قديماً — اسلوب تغلب عليه تصنيعات ذلك العصر ؛ فلم يكن ايرفنج يعلق اهمية على القيمة الروائية لموضوعه ، كما فعل من جاء بعده من الكتاب ، بل كان يميل الى التحدث — حديثاً غاية في الامتاع — عن شخصياته دون ان يدع تلك الشخصيات تعبر عن نفسها بالحوار والحركة . ولكنكم ان تغاضيتم عن كل ذلك وتسامحتم فيه ، فانه لن تخفى عليكم جدة قصصه اذ اعتبرتموها قصصاً ولم تلتفتوا الى طريقة القص . حقا ان تشيخوف لو كتب قصة : «رب فان ونكل» لكتبها بطريقة قصصية مغايرة ولكنها من حيث هي قصة لا يستكبر تشيخوف نفسه عن معالجتها . واغرب شيء فيها ان تجربة البطل الغريبة كانت ضئيلة الاثر في نفسه وفي اهل القرية التي عاد اليها بعد رقدة طويلة ، وكل ما عنى ايرفنج بتصويره هو غرابة الحادث ، وكيف اصبح موضوعاً يتحدث عنه اهل القرية ولا شيء غير ذلك . غير ان الصدق والفكاهة في هذا نفسه مما يعجبان تشيخوف كثيراً فيما اظن . وقصة « الرجل القوي » لايرفنج قصة حديثة ايضاً ولا تحجم كاثرين منسفيلد نفسها عن معالجة مثلها . اما طريقة القص فشيء كان الناس لا ينفرون منه حينئذ ، ذلك لان وسائل الناس في الاستمتاع باوقات الفراغ في فجر القرن التاسع عشر كانت اقل منها اليوم فلم يكونوا يستاءون اذا سارت القصة بخطوات متثاقلة بل كانوا يتقبلون العرض البطيء والاستطراد المتعمد دون تذمر ، وكان الكتاب يسرفون في التجويد إسرافاً لا نعبأ به اليوم ويكتبون كتابة اصح مما قد يتطلبه الناس في ايامنا . اما اليوم فكل انسان يقرأ الجرائد اليومية ، والجمهور القارىء يتطلب ايجازاً وطريقة سريعة في التعبير . وقد اتبع كتاب القصص القصيرة ، وهم انفسهم من قراء الصحف او ممن يكتبون لها ، الاسلوب الذي درج ؛ فغدا الانسجام الذي كان متطلباً ايام وشنطن ايرفنج ، والاسلوب الفخم عند هوثورن ، من الامور التي عفى عليها الزمن .

غير أني حين أمعنت في القراءة ازداد إيماني بأن القصة القصيرة واجهت تطوراً ضئيلاً ، فما كان يعتبر قصة جيدة في بدء القرن التاسع عشر لا يزال جيداً اليوم . وأمام هذه الحقيقة لم استطع ان أتقدم خطوة واحدة لتحقيق ذلك القصد الذي بدأت به ، فقد جاءت هذه الحقيقة مخيبة لآمالي ، ولكني عزيت نفسي في انه إن لم يكن هناك تطور على التحقيق فسيكون من السهل علي ان استكشف المكونات الاساسية التي تجتمع في طبيعة القصة القصيرة .

وقبل ان أمضي قدماً احب ان انبهكم الى ان الكاتب اذا تحدث عن فن يزاوله، كان متحيزاً مغرضاً ، إذ يتبادر الى ذهنه - بطبيعة الحال - ان طريقته هي خير الطرق . فهو يكتب كما يستطيع ويكتب كما يجب عليه لأنه هو هذا الانسان لا غيره ، فله مكوناته وله فطرته ، وهو يرى الأشياء من وجهة خاصة به ، ويعكس ما يقع على نفسه مثلما يتراءى في طبيعته . واذا شاء ان يتذوق فناً مخالفاً لفنه فلا بد ان يكون ذا قوة عقلية فذة فريدة . وهو على استعداد لأن يرى الحسنات مجتمعة في الشيء الذي يستطيع ان يؤديه هو نفسه ويرى خيراً قليلاً في خصائص وصفات لا تتوفر له ، وليس من الحق ان يلومه الناس على ذلك . إن التسامح صفة طيبة في الانسان ولو عمت لكان عالمنا أصلح للحياة مما هو عليه اليوم ، ولكني لست واثقاً من ان التسامح صفة طيبة في الكاتب . اذ ما الذي يقدمه هذا الكاتب للناس طيلة حياته ؟ انه يقدم نفسه. وما دام يفعل ذلك فمن الخير ان يكون واسع النظرة لان الحياة على اتساعها هي حيزه ومجاله ولكن ليس له ان يراها فحسب بعينيه ، بل عليه ان يستكنهها بأعصابه وقلبه واحشائه ، فمعرفته متحيزة حتماً ولكنها متميزة ، لأنه هو نفسه وليس هو بزيد او عمرو من الناس ، وله وجهة نظر محددة مطبوعة بطوابعها ، فان شعر ان هناك وجهة نظر قوية كتلك التي له ، فانه لن يعتنق وجهة نظره بحماسة ، ومن غير الممكن ان يعبر عنها بقوة . نعم إنه من المستحسن ان يرى الانسان للمسألة احياناً وجهين ولكن الكاتب في وقفته وجهاً لوجه امام الفن الذي يزاوله (ونظرته في الحياة جزء من فنه) لا يستطيع ان يرى الوجه الثاني إلا بالاستدلال والقياس. إنه يحس في دمه وفي عظامه أن ليس هناك إلا وجه واحد للمسألة وهو وجهة نظره وحدها . ومثل هذا الشذوذ عن المنطق الصحيح يبدو سيئاً لو كان الكتاب قلة في العدد. غير ان هناك آلافاً منا - معاشر الكتاب - يطأون الارض وطئاً ثقيلاً ، وما على كل واحد فينا الا ان ينقل وجهة نظره الخاصة به - نقلاً محدداً - ومن كل هذا النقل يستطيع القراء ان يختاروا ما يلائمهم ، حسب ميولهم وتجاربهم في الحياة.

لقد قلت هذا كله لامهد الطريق امام نفسي حين اجهر بأنني احب من القصص ذلك النوع الذي استطيع ان اكتبه ، وهو نوع استطاع كثير من الناس ان يجيدوا كتابته ، ولكن ليس فيهم من بلغ فيه شأو موباسان . ولذلك ، فخير ما اصنعه في هذا المقام لابين طبيعة هذا النوع من القصص ان اتحدث - جهد استطاعتي - عن احدى قصصه المشهورة ، وهي قصة « العقد » . فاول شيء تلحظونه فيهــا ان المرء يستطيع ان يحكيها وقت العشاء اوفي غرفة التدخين باحد المراكب ويستلفت بها انتباه السامعين . حقاً انها تقوم في اساسها على حكاية ولكنها شيء اكبر من الحكاية بكثير ، واذا عرفتم هذا استطعتم ان تقرأوا القصة ثانية في سبيل الاطلاع على براعة القص فيها. فقد وضع الكاتب المنظر امامكم بايجاز ضمن الحدود التي تسمح بها الواسطة ، الا انه ايجاز مصحوب بوضوح . وقد حكى لكم كل شيء عن الاشخاص ونوع الحياة التي يحيونها ، وعما تسرب اليها من فساد ، في مسافة هذا الطول المناسب ليجعل الحوادث بسيطة واضحة واخبركم عنهم بكل ما يجب لكم ان تعرفوه . ومع ذلك فان قصته العقد من حيث طبيعتها ليست كاملة ، لان مثل هذا النوع من القصص لا بد له من فاتحة ووسط وخاتمة ، فاذا بلغ القارىء الخاتمة ، فلا بد ان تكون القصة كلها قد حكيت دون أن تثور في نفسه رغبة او حاجة الى ان يسأل اي سؤال عنها لان كل ما يحيك في نفسه قد وجد جواباً ، ولكن موباسان في هذه القصة ارضى نفسه بخاتمة ساخرة مؤثرة حتى ليجد القارىء العملي نفسه مدفوعاً ليسأل : ثم ماذا بعد ذلك ؟ الحق ان الزوجين التعيسين قد ضيعا شبابهما وبددا ما يجعل الحياة ممتعة في السنوات الموحشة التي أمضياها وهما يجمعان المال ليدفعا ثمن العقد المفقود ، ولكنهما حين يستكشفان أنه عقد مزيف تافه القيمة فقد يندفعان الى التعزي بالعقد الحقيقي الذي اشترياه في مكانه ، ليقنعا نفسيهما بأنهما أصبحا يملكان ثروة صغيرة ، وقد كاد هذا يصبح تعويضاً مرضياً لهما عن ذلك الجدب الروحي الذي جرته عليهما تضحياتهما. غير أن مما يثني على مهارة موباسان انه يأسر قارئه فلا يسمح له ان يظل ممتلكاً لاعصابه اثناء قراءة القصة ، ولا يتيح له ان يثير مثل هذا الاعتراض . وهذا يقربني من ميزة اخرى لهذا النوع من القصص وهي : ان المؤلف لا ينقل الحياة نقلاً حرفياً وانما يرتبها لكي يمتع ويثير ويدهش ، فهو يتطلب منا ان نشكم في انفسنا ميلنا الى قلة التصديق ، وهــذا هو الذي جعل هذا النوع من القصص يلقى شيئاً من الاعراض في السنوات الاخيرة اذ يعترض عليه الناس بقولهم ان الاشياء في الحياة الواقعية لا تحدث بمثل هذا النقاء ، انما الحياة الواقعية حادثة متعرجة الخيوط ، متراخية النهايات ، فترتيبها في انموذج

وضعي نوع من احالتها الى كذب . ولو ردّ موباسان على هذا لقال : ان مثل هذا الاعتراض لا علاقة له بالمشكلة ، لان الكاتب لا يرمي الى نسخ الحياة حرفياً وانما يرمي الى صبغها بصبغة روائية وهو يرضى ان يضحي بالمعقول في سبيل الغاية ؛ والقول الفصل في القضية ان نتساءل هل استطاع ان يحقق ما يريد . فان كان قد رسم الاحداث التي وصفها ، والاشخاص المتصلين بها حتى جعلكم على تمام الوعي بالجهد الذي بذله ، فقد اخفق ، لكن اخفاقه ليس حجة يعترض بها على طريقته .

إن القراء احياناً يتطلبون الالتزام الدقيق لحقائق الحياة كما يتخيلونها في انفسهم ، واحياناً اخرى لا يحفلون بذلك بـــل يتطلبون الغريب والشاذ والمدهش ، فاذا استطاعت القصة ان تأسرهم فانهم يرضون بأي شيء دون ذلك ، وهذا يدل على ان عنصر الاحتمال في القصص يتغير بتغير الزمن فهو الطعام الذي يمكن ان يزدرده القراء دون تردد .

ولم يضع احد قواعد لهذا النوع الذي اتحدث عنـــه من القصص بأدق واوجز مما قاله إدجار ألان بو ، واحب ان اقرأ لكم فقرة قصيرة من نقد لكتاب « حكايات حكيت مرتين » لهوثورن ، فانه يقول فيها كل ما يمكن ان يقال في هذا الامر : « الفنان الماهر يبني حكاية فان كان حكيماً فانه لا يوجه افكاره بحيث تلائم الاحداث بل انه يخترع الاحداث حين يصمم على ان ينتهي الى نتيجة فذة فريدة ، ثم يجمع النتائج التي تساعد على ابراز النتيجة الاخيرة التي يقدرها فاذا كانت اول عبارة لديه لا تتجه نحو ابراز تلك النتيجة فانه مخفق في خطوته الاولى . ولا بد ان تخـــلو قطعة من اية لفظة لا يتوفر فيها الاتجاه بطريقة مباشرة او غير مباشرة الى الهدف المقرر ، وبهذه الوسيلة وبمثل هذه العناية والمهارة يرسم على طول المدى صورة تترك في نفس من يتمثلها اتم نوع من الرضى وعلى هذا تكون فكرة الحكاية قد نقلت بلا ادنى عيب لانها مضت في طريقها مطمئنـــة دون معوقات او منغصات » .

وبعون من هذا البيان الموجز نستطيع ان نضع تعريفاً لما يعده «بو» قصة قصيرة جيدة : فهي قطعة من عمل الخيال تعالج حادثة واحدة مادية كانت او معنوية ، وتتميز بوحدة في النتيجة ولا بد ان تتمتع بالاصالة وبالقدرة على اذكاء الشعور والاثارة والتأثير ، ولا بد ان تتحرك في خط مستو من بدئها حتى نهايتها.

ولا ريب ان هناك قصصاً كثيرة ممتازة ، ولكنها تسقط اذا حكمنا عليها بهذه الشروط ، وكلنا يعرف ان الناقد لا يضع قوانين للفنان ولكنه يلحظ انتاجه العام ثم يستنتج منه هـذه القواعد ، فاذا قام كاتب أصيل وحطم هذه القواعد فان الناقد ، وان اجفل في البدء كالشيطان ، لا بد مضطر في النهاية الى ان يغير احكامه لتلائم هذه الاصالة الجديدة . وهنالك طرق اخرى غير طريقة «بو» في كتابة القصة الجيدة ، لان في القصة التي كان يكتبها قسطاً وافراً من الحيل ، ولما اخذ الطلب على القصة القصيرة يشتد بعد ظهور المجلة الشهرية وشيوعها لم يأل الكتاب جهداً في تعلم تلك الحيل . ومن اجل ان يجعل الصناعون ــ لا الفنانون ــ قصصهم اكثر رواجاً انتحلوا الخطة تقليدية ، فانحرفوا عن المعقول في رسمهم للحياة حتى ثار عليهم قراؤهم لانهم سئموا قصصاً تكتب على أنموذج ألفوه كثيراً ، فتطلبوا واقعية مطلقة لكن نقل الحياة حرفياً ليس من مهمة الفنان ، وقد يتراءى لنا اليوم ان مجانبة الواقع في فني الرسم والنحت من عمل فناني عصرنا ، فمنذ البدء بالرسم والنحت ضحى الفنانون بفكرة النقل المطابق للواقع من اجل التأثير ، وهذا هو عينه ما تمّ في القصص تأملوا «بو» مثلا ، فهل تعتقدون انه كان يؤمن بأن الناس يتحدثون على الطريقة التي تتحدث بها شخصياته؟ هذا غير معقول اطلاقاً ولكنه ما وضع على السنتهم حواراً يبدو لنا مجاوزاً للواقع الا لانه رأى ان ذلك الحوار يلائم نوع القصة التي يقصها وانه يساعده على تحقيق الهدف الذي يرمي اليه . ولم يعتمد الفنانون ابداً نقل الواقع على حاله الا حين هوجموا بأنهم قد حادوا كثيراً عن الحياة وان عودتهم اليها ضرورية فاخذوا ينسخون الحياة فان كانوا حكماء نقلوها لا على انها غاية في نفسها ولكن على انها نظام مفيد .

ولقد درجت هذه النزعة الطبيعية (اي نقل الحياة على طبيعتها) في القرن التاسع عشر ثورة على رومانتيكية كانت قد أصبحت مملولة فحاول الكتاب واحداً بعد آخر ان يرسموا الحياة بصدق لا تردد فيه حتى ليقول فرانك نورس « لم أتزلف اليهم ابداً ولم استجدهم ولكني والله اخبرتهم الحقيقة أحبوها ام كرهوها ، فما يعنيني من ذلك ؟ لقد جهرت بالصدق وكنت اعرفه صدقاً يومئذ كما اعرفه الآن » (هذه كلمات جريئة ولكن من الصعب ان نقول ما هو الصدق فليس الصدق دائماً نقيضاً للكذب).

إن كتاب هذه المدرسة كانوا ينظرون الى الحياة بعيون أقل تحيزاً من اهل الجيل الذي سبقهم ــ كانوا اقل عاطفية وأقل تزويقاً وتفاؤلاً ولكنهم كانوا أعنف واكثر صراحة وكان

الحوار لديهم اقرب الى الطبيعة واختاروا شخصياتهم من عالم كان قد اهمله القصصيون منذ ايام ديفو ولكنهم لم يأتوا بشيء جديد في فنية القصة ، اما فيما يتعلق بالمبادىء الأساسية في القصة القصيرة ، فقد ظلوا قانعين بالتزام النماذج القديمة وكانت الغايات التي يطمحون اليها كالتي كان «بو» يتعقبها وبذلك لزموا القواعد التي وضعها ، فأما حسناتهم فهي برهان على ما كان لتلك القواعد من قيمة ، واما سيئاتهم فقد أبرزت ما فيها من ضعف .

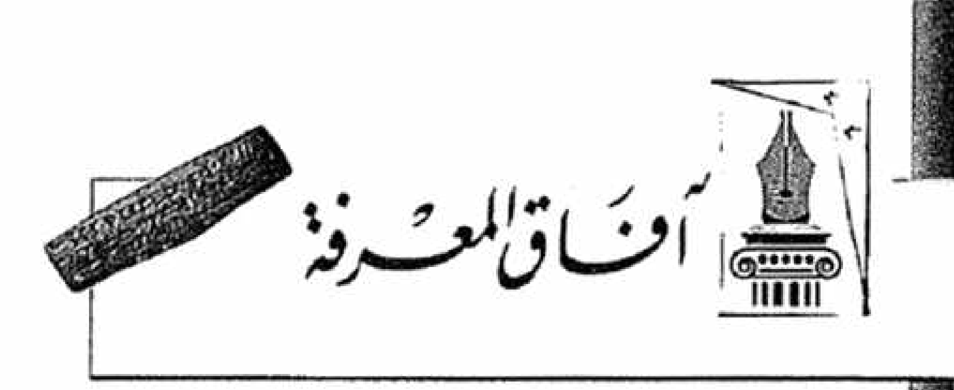
غير ان هناك قطراً لم تنتشر فيه مثل هذه القواعد إلا قليلاً ذلك هو روسيا ، التي ظل الكتاب فيها مدة جيلين وهم يكتبون قصصاً من نوع آخر . ولما رسخ في اذهان القراء والكتاب من اهل الغرب ان نوع القصة التي كانت تحظى بالرضى كل هذه المدة ، قد اصبح شيئاً ميكانيكياً مملاً ، ظهر لهم ان في روسيا جماعة من الكتاب كانت قد جعلت القصة القصيرة شيئاً جديداً حيوياً ويُعدّ تشيخوف من بين هؤلاء الكتاب ابعدهم أثراً في العالم الغربي ، فقد أدّى ما تم على يديه الى اتجاه جديد في انشاء القصص القصيرة وتذوقها .

إن القراء الناقدين اليوم قد هجروا من غير اكتراث ، القصة التي يعرفونها بأنها جيدة الصنعة واصبح الكتاب الذين ينشئونها ليمتعوا بها الجمهور الكبير ، محطّ اعتبار قليل ؛ وهؤلاء القراء ينظرون الى القصص التي كتبها موباسان في فرنسا وريديارد كبلنج في انجلترا بشيء من الازدراء ، وسأسمح لنفسي ان اقول لكم : إن كتابة قصص من النوع الذي كتبه هذان الكاتبان ليست من السهولة بمثل ما يتصورون . لأنها تحتاج الى ذكاء — لا أقول الى ذكاء خارق فذ ولكن الى ذكاء من نوع خاص . وتحتاج الى إحساس بالشكل وقدرة غير قليلة على الابتكار وإنه ليدهشني ان ارى النقاد يعيرون تنوع الابتكار عند هذين الكاتبين العظيمين التفاتاً ضئيلاً ، ويبدو أنه لم يعد يلفتهم كيف ان هذين الكاتبين قد فكرا في مثل هـــذا العدد من الموضوعات وخلقا حشداً هائلاً من الشخصيات — والعدد الذي خلقه موباسان وأبرزه بوضوح امام القراء عدد ضخم جداً — ولكن القصة التي كان يكتبها لم تعد تحمل قوة الارضاء ، اما القصص التي كتبها تشيخوف فانها جاءت تروي عند القارىء الحديث ظمأ روحياً عجزت القصة القديمة عن إروائه .

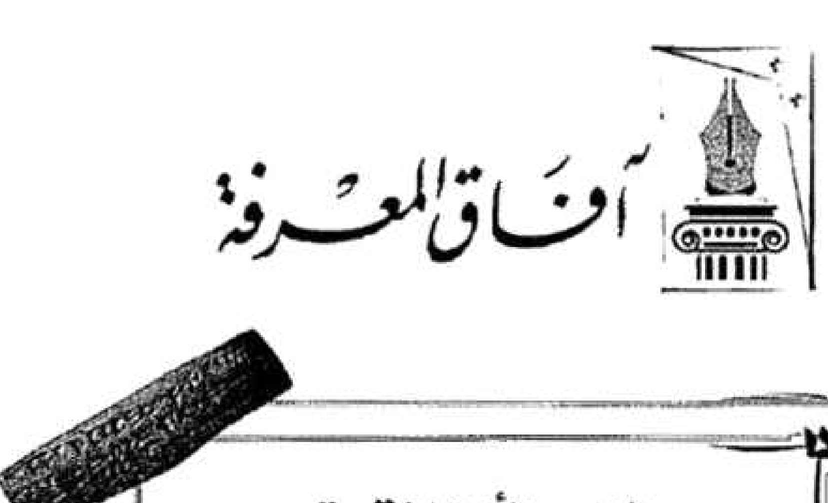
غير اني حين اتأمل قصص تشيخوف لأتبين خصائصها واعبر عنها بايجاز ، أجد الحصر يتملكني ، ولا بد قبل كل شيء ان ننحي جانباً تلك الجدّة الآسرة في التركيب ، وتلك الغرابة في الحياة التي يصورها تشيخوف ، اذ ليس لهاتين الصفتين صلة بالمميزات الذاتية لتلك القصص . نعم انهما تضفيان عليها ملامح رومانتيكية ساعدت كثيراً على نجاحها عند القراء الغربيين ولكن الشأن فيها من هذه الناحية كالشأن في قصص برت هارت من كاليفورنيا فانها بما لها من جو رومانتيكي وشخصيات جذابة قد كسبت شيوعاً كبيراً عندما قدّمت الى عالم تغمره السآمة ان الناس كثيراً ما يستأسرون للبعد والغرابة ، ومنذ بدء الكون والقصاص يستغل هذه الوسيلة ليلفت بها الانتباه .

ولنعد الى تشيخوف : ان عدد الشخصيات التي خلقها قليل نسبياً لأنه كان يكرر النماذج التي يخلقها المرة تلو المرة ، وأرى انه كان قليل الاهتمام بالفرد فعجز لذلك عن ان يراه بوضوح ، وليست قصصه (وبقصصه هنا اعني تتابع أحداث متلازمة) فذة متميزة ؛ وهو قلما يعمد الى حكاية ممتعة في ذاتها كما انه لا يملك موهبة تمكنه من ان يقص قصة تعاد على مائــدة الطعام — ونحن نعلم ان ذلك لم يكن من همه — . وبالرغم من كل ذلك فان اجود قصصه يبقى في الذاكرة مدة اطول من اية قصة ذات عقدة تهز المشاعر او ذات شخصيات واضحة السمات . لمَ كان ذلك ؟ لست أدري . وكل ما استطيع ان اقوله لكم هو ان اتحدث اليكم عن مدى ما تتركه قصصه من أثر في نفسي راجياً منكم ان تذكروا بعدي عن ان أدعي النقد ، وغاية ما استطيعه ان احكم عليها من وجهة نظر كاتب يكتب قصصاً تغايرهـــا وتختلف عنها . وانا اجد الأثر الذي تحدثه في نفسي قوياً ولكني لا استطيع تحديده ؛ إنها تجعلني اشعر ان كل شيء باطل ، وكل شيء ينتهي الى خيبة وان الناس بله ضعاف ، وانهم تحت رحمة كل حادث مشؤوم ، وانهم كثيراً ما يكونون قساة متوحشين ، ولكن هذا لا يؤثر كثيراً ، فقد تكون هذه الصورة هي صورة الحياة وإن كان في اعماق نفسي شعور قوي يهتف بأن الحياة لا يمكن ان تكون كلها كذلك . وانا اظن انكم لن ترضوا عن تصوير تشيخوف اذا اردتم وضوح الشخصيات التي تقوم بالأحداث في قصصه : إن أشخاص قصصه من الواقع «بحق وحقيق» ، ولكنكم لا ترونهم وجهاً لوجه بل ترونهم وكأنهم يقفون من وراء حجاب من طبيعتهم الانسانية وقد انبهمت فيهم خصائصهم الفردية بعض الشيء . وبذلك يكون تعاطفكم

— البقية في صفحة ٦٩ —


آفاق المعرفة

آفاق المعرفة



القيم الأخلاقية في الشعر الجاهلي

د. أحمد طعمه حلبي*

تمهيد:

جاء في لسان العرب[1]: الخليقة: الطبيعة التي يخلق بها الإنسان، وحكى اللَّحياني: هــذه خليقته التي خُلق عليها وخُلِقَها والتي خُلِق، أراد: التي خُلِق صاحبها، والجمع: الخلائق. قال لبيد:

فـاقـنـع بمـا قـسـم المـليـكُ فـإنمـا
قـسـم الخـلائـقَ بـيـنـنـا عـلاّمُـهـا

والخِلْقــة: الفطرة. قال أبو زيد: إنه لكــريم الطبيعة والخَليقة والسَّليقة

* باحث في التراث العربي (سورية).
العمل الفني: الفنان شادي العيسمي.

بمعنىً واحد. والخَليق: كالخليقة، عن اللحياني قال: وقال القَناني في الكسائي:

ومالي صديقٌ ناصحٌ أغتدي له
ببغدادَ إلاّ أنتَ، بَرٌّ موافقُ
يزين الكسائيَّ الأغرَّ خليقُه
إذا فضحت بعضَ الرجال الخلائقُ

والخُلُق: الخَليقة، أعني الطّبيعة. وفي التنزيل: (وإنك لعلى خُلُقٍ عظيم). والجمع: أخلاق. والخُلْق والخُلُق: السَّجية. يقال: خالِص المؤمنَ وخالِق الفاجر.

والخُلُقُ: بضم اللام وسكونها هو الدِّين والطَّبع والسَّجيَّة، وحقيقته: أنه لصورة الإنسان الباطنة، وهي نفسه وأوصافها ومعانيها المختصة بها، بمنزلة الخلق لصورته الظاهرة وأوصافها ومعانيها، ولهما أوصاف حسنة وقبيحة، والثوابُ والعقاب يتعلقان بأوصاف الصورة الباطنة أكثر مما يتعلقان بأوصاف الصورة الظاهرة. ولهذا تكررت الأحاديث في مدح حُسن الخلق في غير موضع كقوله صلى الله عليه وسلم: (مِن أكثرِ ما يُدخل الناسَ الجنة تقوى الله وحسن الخلق)..

والخُلُق: المروءة..

ونقرأ في المعجم الفلسفي[٢]: (الأخلاق في اللغة جمع خُلُق، وهو العادة والسّجيّة والطبع والمروءة والدين. وعند القدماء: ملكة تصدر بها الأفعال عن النفس من غير تقدّم رويّة فكرٍ وتكلّف، فغير الراسخ من صفات النفس لا يكون خُلُقاً، كغضب الحليم، وكذلك الراسخ الذي تصدر عنه الأفعال بعسرٍ وتأملٍ، كالبخيل إذا حاول الكرم).

ومعلومٌ أن للفنون عامة وللشعر خاصة القِدْحَ المعلّى في توجيه المجتمع وإقامة المُثل العليا وتشكيلها بصورة كاملة في أعين الناس، وعلى هذا فإن مسألة ارتباط الشعر بالقيم الأخلاقية قديمة قدم التاريخ نفسه. فقد كان لليونانيين القدماء، على سبيل المثال، آراءٌ وأقوال في تلك المسألة، تباينت بحسب مواقفهم من الآلهة التي كانت حاضرة في كلّ شؤون حياتهم. وربما كانت مسرحية (الضفادع) لأرستوفانس أولّ عمل يصدر عن قيم دينية أخلاقية، وهذا ما جعل أرستوفانس يقدّم -في تلك المسرحية- إسخيليوس على يوربيدوس[٣].

وكان أفلاطون أشدّ النقاد حملةً على الشعر الذي يبتعد عن الأخلاق، وقد عدَّ هذا الشعر عدواً للحقيقة والأخلاق معاً[٤]. كما لم يكن للشعراء في مدينة أفلاطون الفاضلة مكانٌ، لأن أشعارهم، بحسب رأيه،

تتجه إلى العواطف والغرائز والأهواء، وهي أبعد ما تكون عن نشدان الحقيقة.

أمــا أرسطو فقد كان أكـثر اعتدالاً من أفلاطون، إذ طلع علينا بفكرة التطهير، التي تتركــز في أنّ وظيفة الأدب تتجلى في قدرته على تخليصنا، مبدعين ومتلقين ومشاهدين، من عناء الانفعالات، وتحريرنا منها اعتماداً على ما يمكــن أن يثيره التراجيدي، ومن ثمّ الأدب عامةً، من مشاعــر الرعب والشفقة التــي تعمــل على تحقيــق فكــرة التطهير لديه، وبذلــك يخلّصنا الأدب من انفعالاتنا وأهوائنا[5].

القيم الأخلاقية في الشعر الجاهلي:

إذا كان اليونانيــون القدمــاء قد أكدوا ضــرورة ارتباط الشعــر بالأخــلاق، ودور الأدب في حمل القيم الأخلاقية العليا، فإن العرب الجاهليين لم يكونوا ببعيدين عن هذا الأمر، فالشعر الجاهلي الذي حظي بمكانة عالية لدى العــرب الجاهليين عموماً ولدى الشعراء الجاهليــين خصوصاً، والذي شكّل عامــلاً مهماً في رصد الحيــاة الاجتماعية والسياسية والأدبية للعرب في تلك الفترة من حياتهم، كان له أكبر الأثر في توجيه المجتمع العربــي نحو التحلّــي بالأخــلاق الفاضلة والتمثّل بالقيم الإنسانية النبيلة.

ولقــد كان في الشعــر الجاهلــي التزامٌ خلقيٌّ كبــير، وكان هذا الالتــزام نابعاً من الالتــزام القبلي بوجه عــام، والذي فرض على الشاعر قيــم القبيلة وأخلاقها، ودعاه لأن يكون ناطقاً، باسمهــا مؤرّخاً لوقائعها، متغنياً بانتصاراتها، سفيراً لها في المحافل.

وانطلاقــاً مــن هذا الالتــزام كان على الشاعــر أن يتقيــد بالمعايــير الأخلاقيــة التــي توجّهــه القبيلة إليها، وهــذه المعايير الأخلاقيــة لم تكن ضافية علــى الشعر، بل كانــت أحد أسباب وجــود الشعر ذاته، كما يؤكد ابن رشيق القيرواني في العمدة: (وكان الكلام كلّــه منثوراً، فاحتاجــت العرب إلى الغنــاء بمــكارم أخلاقها، وطــيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحــة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمائحها الأجواد، لتهزّ أنفسهــا إلى الكرم، وتدلّ أبناءها على حسن الشّيم، فتوهمــوا أعاريضَ جعلوها موازينَ الكلام)[6].

وعلــى الرغم مــن أن ابن رشيــق أورد كلامه هــذا في معرض المفاضلة بين الشعر والنثر، إلاّ أنه ساق حججاً تدل على ارتباط الأخــلاق بنشأة الشعر عند العرب. فالشعر بما فيه من عوامــل إيقاعية تؤكد حضوره الجمالي، جدير بأن يحمل القيم المثلى التي



تسعى القبيلة لغرسها في نفوس أبنائها، لتستفزّ نفوسهم كي يتمثّلوها ويتخلّقوا بها.

وقد حاول كثير من النقّاد العرب القدامى حصر هذه الأخلاق أو المثل التي حملها الشعر الجاهلي، من مثل ابن طباطبا، الذي عدّد في كتابه (عيار الشعر) الأخلاق التي مُدحت في شعر العرب، وذُمّت أضدادها، والتي منها كما يسرد: (السّخاء، والشّجاعة، والحِلم، والحزم، والعزم، والوفاء، والعفاف، والبِرّ، والأمانة، والعقل، والقناعة، والغَيرة، والصّدق، والصّبر، والورع، والشُّكر، والمداراة... والاستكثار من الصدق، والقيام بالحجة، وكبت الحسّاد، والإسراف في الخير... والإقدام على بصيرة، وحفظ الجار..)[٧].

وربما لا نعدو الحقيقة إذا ما قلنا: إن معظم الشعر الجاهلي ينـدرج تحت عباءة محاسن الأخلاق ومُثلها، سواء أكان الشاعر يتغنى بأخلاقه هو أم بأخلاق أحد ممدوحيه، أو يذمّ بعض الخصوم. ولعل جماع هذه الأخلاق التي تطرق إليها الشعراء الجاهليون تشكّل نموذج الإنسان الكامل أو المثالي، الذي يحرص الجميع على أن يكونوه. وليس هذا النموذج، بحالٍ من الأحوال، وقفاً على قبيلة من دون أخرى، بل كان قاسماً مشتركاً بين القبائل جميعها.

والشّجاعة كانت المضمار الأول الذي جرى في ميدانه خيلُ الشعر متغنّياً مترنّماً

حاضاً، قبل أن يكون لها مسوّغ سوى الشجاعةِ نفسِها، كما يقول قُريط بن أُنيف العنبري[8]:

قومٌ إذا الشرُّ أبدى ناجذيه لهم
طاروا إليه زرافاتٍ ووُحدانا
لا يسألون أخاهم حين يسألهم
في النائبات على ما قال برهانا

ففي هذا المجتمع البدوي القائم على المنازعات والحروب، ليس على الرجل أن يحفل بالأمر الذي يدعوه إليه أخوه فحسب، بل عليه، كما يرسم الشاعر، أن يَغير لنجدته، وليس غريباً أن يرسم الشعر للشجاعة هذه الأبعادَ طالما أنها ترتبط بمعركة الوجود، كما يؤكد طرفة[9]:

ولكن نفى عني الرجالَ جراءتي
عليهم وإقدامي وصدقي ومَحتدي

ويجب ألا ننسى ملحمة تغلبٍ الخالدةَ، التي حفظتها الأجيال التغلبية، واتخذت منها نظرية في تربية أطفالها على البأس والشجاعة. يقول عمرو بن كلثوم في تلك المعلقة-الملحمة[10]:

متى ننقل إلى قومٍ رَحانا
يكونوا في اللقاء لها طحينا
نطاعن ما تراخى الناس عنّا
ونضرب بالسيوف إذا غُشينا
نشقّ بها رؤوسَ القوم شقّاً
ونختلب الرّقاب فتختلينا

إلى أن يقول:

إذا بلغ الفطامَ لنا صبيٌّ
تخرُّ له الجبابرُ ساغرينا

لقد رسم عمرو بن كلثوم لقومه خريطة وعْرة التضاريس لعالم الشجاعة التي يتصوّر أنها الذروة التي ينبغي للأجيال أن تتّصب في محاولة بلوغها.

وكان هناك مَن اشتهر بالشعر والفروسية ليصبح حاملاً للقيم الأخلاقية وباثّاً لها في الوقت نفسه، فقد كان عامر بن الطفيل وعنترة العبسي، على سبيل المثال، مضرباً للمثل في الشجاعة، وديوان هذا الأخير يكاد يكون الملحمة الشعرية العربية الأولى، يقول في إحدى قصائده[11]:

حِصاني كان دلّال المنايا
فخاض غُبارها وشرى وباعا
وسيفي كان في الهيجا طبيباً
يداوي رأس مَن يشكو الصُداعا
ولو أرسلتُ رمحي مع جبانٍ
لكان بهيبتي يلقى السُباعا

وليس هذا بالتأكيد إطراءً محضاً للذات أو نرجسيةَ شاعرٍ لا يجد ما يتقّيه، ولكنما هو سبيل يمهّدها عنترة لمن يريد سلوك درب

المجـد، وكما قال ابن رشيق: (ليس لأحد أن يطري نفسه ويمدحها في غير منافرة، إلاّ أن يكون شاعراً، فإن ذلـك جائز له في الشعر غيرُ معيب عليه)[12].

وهذا بحقٍّ فصلٌ في غاية الإتقان بين ما يحسُـن بالمرء أن يفعله، وما يجب على الفن أن يقوم به، لأن هذه الحرية تتيح للشاعر أن يبالغ ما شاء ويجـوّد ما شاء، بما أن أقواله التي تحثّ الناس على الفضائل ستقع موقعاً حسناً.

وكان الكـرمُ القيمـة الأخلاقية الثانية التي تمثّلها العرب الجاهليون ودعوا أبناءهم إلى التخلّـق بها، بل إن هـذه القيمة تفوق قيمـة الشجاعة من حيث تأصلها في نفوس العرب الجاهليين، وذلـك لأنها أمر بديهي وطبـع أصيل فيهم، وهي قيمـة ناشئة عن ظروف العـرب المكانية القاسية، فكان على الشعراء أن يمتدحوا هذه القيمة ويُعلوا من شأنها، بل أن يحثّوا عليها ويحاولوا غرسها في النفوس. يقول عمرو بن الأهتم المنقري متحدّثاً عن كرمه العظيـم، ومصوّراً نحره النّياق لأضيافه[13]:

ذريني فإن البخل يا أمَّ هيثمٍ
لِصالح أخلاق الرِّجال سَروقُ

ومُسْتَنْبِحٍ بعد الهُدوء دعوتُـهُ
وقد حان من نجم الشِّتاء خُفوقُ

وقمتُ إلى البَرْك الهواجد فاتَّقت
مَقاحيدُ كُومٌ كالمَجادِلِ رُوقُ

وبات له دون الصَّبا وَهِيَ قَرَّةٌ
لِحافٌ ومصقولُ الكِساء رقيقُ

كمـا يطلب حاتمٌ من عبـده إيقاد النار للأضياف[14]:

أوقِـدْ فـإن الليـلَ ليـلٌ قَـرُّ
والـريـحُ، يـا موقـدُ، ريـحٌ صِـرُّ

عسى يـرى نـارَك مَـن يمـرُّ
إنْ جلبتَ ضيفاً فأنت حُـرُّ

وهذا الأمر مبالغة محمـودة من حاتم، لكنـه طبعٌ نبيلٌ يرقـى إلى المثالية المتكاملة التي حرص الجاهليـون على تمثّلها، مراراً وتكـراراً، والتي كانت الميدان الأوسع للفخر بنبل القبيلة، ورسم طريق النبل أمام الناس. يقول حسانُ بن ثابتٍ مفتخراً بقومه[15]:

إذا اغبرَّ آفاقُ السماء وأمحلت
كأنّ عليها ثوبَ عَصْبٍ مُسَهَّما

حسِبْتَ قُدورَ الصَّاد حول بيوتنا
قنابلَ دُهْماً في المَحَلَّة صُيَّما

لنا الجَفَناتُ الغُرُّ يلمعْنَ بالضُّحى
وأسيافُنا يقطرْنَ من نجدةٍ دما

إن حسانَ بن ثابتٍ، كما نلاحظ، لا يرسم

الكرم في صورة مجرّدة منفردة، بل إنه يقرنه بالأحوال السيئة التي تغشى القوم جميعاً، من قحطٍ وجدبٍ، حيث يصبح الكرم مطلباً عزيزاً إلاّ مَن كان الكرم لديه متأصّلاً، بحيث غدا سُنّةً تتوارثها الأجيالُ مع الضمير الجمعي العام الذي تورّثه القبيلة.

وبعيداً عن مضارب القبائل، في الفيافي والقفار، نجد الصعاليك، الذين اتخذوا من تلك الأمكنة منفىً اختيارياً، نبذوا فيه بعض العادات القبلية السائدة، ماعدا الجود والكرم، إذ لطالما ضربوا أروع الأمثال في الحثّ على الكرم، بوصفه قيمة أخلاقية عليا، يقول عميد الصعاليك عروة بن الورد[١٦]:

وإني امروٌ عافي إنائيَ شِركَةٌ
وأنتَ امروٌ عافي إنائكَ واحِدُ
أتهزأ مني أنْ سمِنْتَ وأنْ ترى
بوجهي شحوبَ الحقّ والحقُّ جاهِدُ
أقسّمُ جسمي في جسوم كثيرةٍ
وأحسو قَراحَ الماء والماءُ باردُ

لقد رسم لنا عروة صورة جليلة لهذا الصعلوك الذي يطعم المعتفين، ويكتفي هو بجرعة ماءٍ باردٍ، معتمداً في ذلك أسلوب الحوار، متخذاً لنفسه صديقاً راح يناظره في مأثرة الكرم، ليصل المرء بنفسه إلى إجلال هذا الرجل الذي يتمتع بالكرم وتعظيمه، وإلى احتقار ذاك الرجل الذي يستأثر بالزاد من دون الآخرين وتأنيبه.

وقريبٌ من هذا ما نجده لدى قيس بن عاصم الذي لا يستسيغ الطعام إلا حين يكون هنالك مَن يشاركه فيه، يقول مخاطباً زوجه[١٧]:

إذا ما صنعتِ الزّاد فالتمسي له
أكيلاً فإني لستُ آكلَه وحدي

كما أن من شروط الكرم، التي لا يمكن أن يتمّ إلا بتحققها، بشاشة الوجه والترحيب بالضيف، يقول عروة بن الورد[١٨]:

سلي الطّارقَ المعترّ يا أمَّ مالكٍ
إذا ما أتاني بين قِدري ومَجزَري
أيُسْفِرُ وجهي؟ إنه أوّل القِرى
وأبذلُ معروفي له دون مُنكَري

وطبيعي، إذ ذاك، أن يكون البخلُ سُبّةً، والنفيرُ منه أحدَ أهم مسؤوليات الشعر الجاهلي، بل لقد أصبح موضوعاً عريضاً للذّم، يدأب أشراف القبيلة وعامتها على الفرار منه، باصطناع المعروف والكرم. وقد كان للشعر دور كبير في تصوير تلك المذمّة، وجعل البخل على هذه الدرجة من الشناعة، حتى إن علقمة بن علاثة قد بكى حين هجاه الأعشى بقوله[١٩]:

تبيتون في المشتى مِلاءً بطونُكم
وجاراتكم غَرثى يبتْنَ خمائصا

وقد ذكر الجاحظ كثيراً ممن بكوا لمثل هذا القول[٢٠]، ومعروفةٌ تلك السُّبة ذاتُ الإشارة البليغة، التي أُلصقت ببني هلالٍ لبخل فردٍ منهم، حتى إن أنس بن مُدرك قد قضى لبني فزارة عندما تنافروا، على الرغم من نبل بني هلال، وذلك لأن كفة البخل كانت سُبّة لا عديل لها عند أنس لانتشار الشعر فيها بين القبائل[٢١]:

لقد جَلَّلتْ خزياً هلالُ بنُ عامرٍ
بني عامرٍ طُرّاً بسَلحة مادرِ
فأُفٍّ لكم لا تذكروا الفخرَ بعدها
بني عامرٍ، أنتم شرارُ المَعاشر

ولعل البيئة الصحراوية التي عاش فيها العرب، هي التي تركت هذا الأثر الذي لا ينكر في تكوين الشخصيات المرهفة الداعية إلى مكارم الأخلاق، كما كان لهذه البيئة أثر واضح في حمل الشعر الجاهلي لواء بعث الفضائل ونبذ الرذائل.

لقد رأينا حث الشعر على الكرم والشجاعة، كما نرى الدعوة إلى التمثل بقيم أخلاقية أخرى لا تقلّ عن الكرم والشجاعة شأناً، كالإباء والحِلْم والأنفة والذود عن الحياض والوفاء، والتي كانت مجتمعة تحت لواء المروءة التي بسطت سيطرتها على أغراض الشعر الجاهلي، فهذا دريد بنُ الصِّمّة يُجلّي المروءة في إغاثة الملهوف والمبادرة إلى النجدة والوقوف في وجه الأخطار التي تهدد القبيلة وفي الحلم وسَعة الصّدر أيضاً[٢٢]:

أعاذلُ إنما أفنى شبابي
ركوبي في الصَّريخ إلى المُنادي
ويبقى بعد حِلم القوم حلمي
ويفنى قبل زاد القوم زادي

ويرفع بَشامة بنُ حَزْنٍ النهشلي رأسه تيهاً بأجداده، الذين تركوا له سيرة محمودة نبيلة، في الفروسية والمروءة[٢٣]:

إني لمن معشرٍ أفنى أوائلَهم
قيلُ الكُماة، ألا أين المحامونا
لو كان في الألف منّا واحدٌ فدعَوا
مَن فارسٌ؟ خالهم إياه يعنُونا

ولم تكن فضيلة صون العِرض والذّود عن المحارم بأقلَّ من مثيلاتها من القيم الأخلاقية التي تمثّلها الشّعر الجاهلي ودعا إليها، فهذا عنترة، وهو في أقصى حالات الغياب عن الوعي، من شرب الخمر، يصون عِرضه، ولا يسمح بأن يُكلم أو تخترق حرمته، يقول [٢٤]:

فإذا شربتُ فإنني مستهلكٌ

مالي وعِرضي وافرٌ لم يُكلمِ

وإذا صحوتُ فما أقصُرُ عن ندىً

وكما علمتِ شمائلي وتكرّمي

كما تتمثّل الأنفةُ، هذه القيمة الأخلاقية الرفيعة، بجملة من الفضائل، أهمها: تحمّل الشدائد والصّعاب، وعدمُ الضّعف أمامها، والصّبرُ على العُسر والفاقة. يقول حاتم الطّائي[٢٥]:

وإني لأستبقي إذا العُسرُ مسّني

بشاشةَ نفسي حين تبلى المنافعُ

كما أن من أهم مظاهر الأنفة لدى الشعراء الجاهليين، التّعفّفُ عن الغنائم والإعراضُ عنها، لأن الفارس الحقّ، كما يرى عنترة، هو مَن يذود عن قومه وعشيرته، ويضحّي في سبيلهما، لا مَن يبحث عن الغنائم والأسلاب. يقول[٢٦]:

هلاّ سألتِ الخيلَ يابنةَ مالكٍ

إن كنتِ جاهلةً بما لم تعلمي

يخبِرْكِ مَن شهد الوقيعة أنني

أغشى الوغى وأعِفُّ عند المغنمِ

بل إن الدفاع عن القبيلة والذّود عن حياضها يغدوان لدى عنترة أهمّ من النسب الرفيع. يقول[٢٧]:

إني امرؤٌ من خير عبسٍ منصِباً

شطري، وأحمي سائري بالمُنصلِ

وإذا الكتيبةُ أحجمتْ وتلاحظتْ

أُلفيتُ خيراً من مُعِمٍّ مُخْوِلِ

وإذا كان العرب الجاهليون قد فُطروا على حبّ الشجاعة والقوة، فإن ذلك لم يكن ليقودهم إلى الجور وظلم الناس، حتى لو كان الجائر صديقاً مقرّباً، مما أظهر لديهم قيمة أخلاقية أخرى هي العدل والابتعاد عن الجور، فالشجاع الحقّ، بحسب رأيهم، هو مَن تحلّى بالعدل قبل الشجاعة. يقول عامر بن الطفيل[٢٨]:

ألم تعلمي أني إذا الإلفُ قادني

إلى الجور لا أنقادُ والإلفُ جائرُ

كما مثّل الوفاءُ قيمةً أخلاقية عظمى لدى الشعراء الجاهليين، وقصةُ وفاء السّموأل يعرفها القاصي والدّاني، ولا بأس من ذكرها في هذا المقام؛ فقد روي أن امرأ القيس، حين همّ بالرحيل إلى قيصر ملك الروم طالباً منه نصرته لاسترداد ملكه من قومه بني كندة، أودع دروعه وأسلحته عند السّموأل، ولما مات امرؤ القيس في طريق عودته، أرسل ملك كندة إلى السّموأل طالباً منه تسليمه دروع امرئ القيس وأسلحته، فرفض السّموأل ذلك، وبعث إليه بأنه لن

يسلِّمها إلاّ إلى ورثة امرئ القيس، فتوجه ملك كندة إلى السّموأل بعسكره، فتحصّن السّموأل في حصنه، فأخذ ملك كندة ابنَ السّموأل رهينة، وهدّد بقتله، إن لم يسلّمه السّموأل دروع امرئ القيس وأسلحته، فرفض السّموأل، فما كان من ملك كندة إلاّ أن قتل ابنَ السّموأل، وبعد حين جاء ورثة امرئ القيس، فدفع السّموأل إليهم الدروع والأسلحة، وقال[29]:

وفَيتُ بأدرع الكنديّ إنّي
إذا ما خان أقوامٌ وَفَيتُ

الخاتمة:

لقد مثّل الشعر الجاهلي الحياة العربية في جميع جوانبها القيمية، وأخذت الفنون الشعرية، من مديح وهجاء ورثاء وفخر، دورَ الديوان الذي تُستودع فيه كلُّ القيم الأخلاقية، يحثُّ على مكارمها، وينهى عن سافلها، ولئن كان بعض هذا الشعر لاهياً عابثاً، فذلك لأنه صورة من صور الحياة التي صوّرها، فالهمّ الرئيس، لدى الشعراء الجاهليين، كان إقامةَ مدينة الفضائل، ورسمَ لوحة المَثَل الأخلاقي الكامل، من شجاعة ومروءة وكرم.. وغير ذلك. وما عرضناه من قيم أخلاقية لا يمثّل إلاّ غيضاً من فيضٍ من تلك القيم التي تمثّلها الشعراء الجاهليون وتغنّوا بها ودعَوا إليها، وصدق رسول الله صلى الله عليه وسلم حين قال: (إنما بعثت لأتمّم مكارم الأخلاق).

المراجع:

١- ابن منظور، لسان العرب، مادة (خلق).

٢- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ١/٤٩.

٣- شيخ موسى، محمد خير، فصول في النقد، ص١٨٦.

٤- قصبجي، عصام، أصول النقد العربي القديم، ص٤٦-٤٧.

٥- ينظر، شيخ موسى، فصول في النقد، ص١٨٨.

٦- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١/٧٤.

٧- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٢-١٣.

٨- التبريزي، الخطيب، شرح ديوان الحماسة، ١/٤.

٩- ابن العبد، طرفة، الديوان، ص٤٠.

١٠-التبريزي، الخطيب، شرح القصائد العشر، ص٣٢٣ وما بعدها.

١١-العبسي، عنترة، الديوان، ص١٣٦.

١٢-ابن رشيق، العمدة، ١/٨٣.

١٣-الضّبي، المفضّل، المفضّليات، ص١٢٣-١٢٥.

١٤-الطائي، حاتم، الديوان، ص٢٧١.

١٥-ابن ثابت، حسان، الديوان، ١/٣٥.

١٦-ابن الورد، عروة، الديوان، ص٧٢-٧٣.

١٧-الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ١٤/٧١.

١٨-ابن الورد، عروة، الديوان، ص٩٢، والمعترّ: المتعرض دون أن يسأل، أسفر وجهه: أظهر البشاشة.

١٩-الأعشى الكبير، الديوان، ص١٤٩.

٢٠-الجاحظ، الحيوان، ١/٣٦٤.

٢١-القصة بكاملها موجودة في مجمع الأمثال للميداني، ١/١١٢.

٢٢-ابن الصِّمّة، دريد، الديوان، ص١٧٦-١٧٧.

٢٣-التبريزي، الخطيب، شرح ديوان الحماسة، ١/٢٦.

٢٤-العبسي، عنترة، الديوان، ص٢٠.

٢٥-الجاحظ، البيان والتبيين، ٣/٣٠٨.

٢٦-العبسي، عنترة، الديوان، ٢٠-٢١.

٢٧-العبسي، عنترة، الديوان، ص٨٨.

٢٨-ابن الطفيل، عامر، الديوان، ص٥٠.

٢٩-السّموأل، الديوان، ص٩٩، وفي الديوان: (ذُمّ) مكان (خان) لكنّ الصحيح ما أثبتناه.

المصادر والمراجع:

٢- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية)، د.ت.

٣- الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، الديوان، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.

٤- التبريزي، الخطيب، شرح ديوان الحماسة، تقديم: محمد عبد القادر سعيد الرفاعي، دار القلم،

بيروت، (نسخة مصورة عن طبعة ١٣٣١هـ بالقاهرة).

٥- التبريزي. الخطيب، شرح القصائد العشر، تحقيق: فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب، ط١، ١٩٦٩.

٦- ابن ثابت. حسان، الديوان، تحقيق: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤.

٧- الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩.

٨- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٩٨٥.

٩- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

١٠-السَّموأل، الديوان، صنعة أبي عبد الله نفطويه، تحقيق وشرح: واضح الصمد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

١١-شيخ موسى. محمد خير، فصول في النقد العربي وقضاياه، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٤.

١٢-صليبا. جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، د.تا.

١٣-ابن الصِّمَّة. دريد، الديوان، تحقيق: عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، د.تا.

١٤-الضَّبيّ. المفضّل، المفضّليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، مطبعة المعارف، مصر، ط١، ١٩٤٢.

١٥-الطائي. حاتم، الديوان برواية هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق: عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، القاهرة، د.تا.

١٦-ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦.

١٧-ابن الطفيل. عامر، الديوان (ضمن ديوان الفروسية) شرح: يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

١٨-ابن العبد. طرفة، الديوان، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٦١.

١٩-العبسي. عنترة، الديوان، شرح: يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ٢٠٠١.

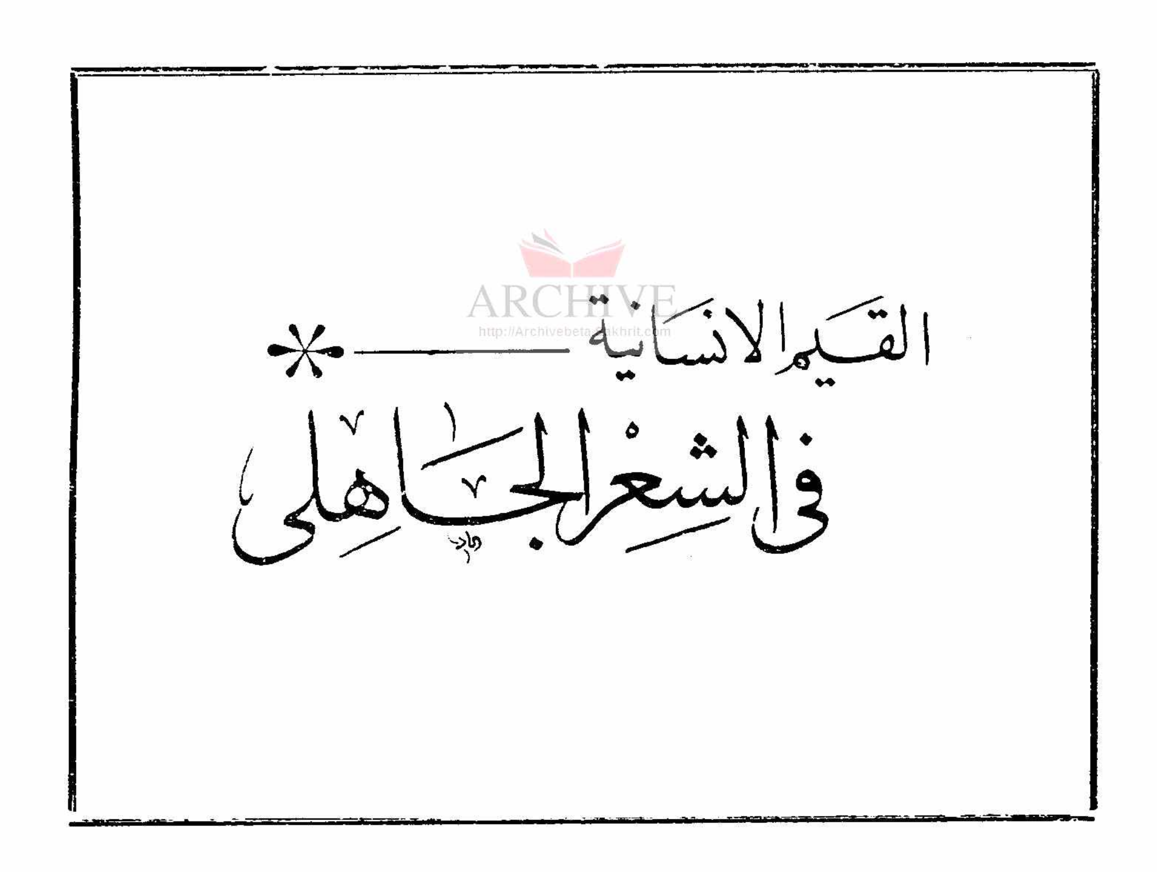
٢٠-قصبجي. عصام، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، ١٩٩١.

٢١-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٦٨.

٢٢-الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (نسخة مصورة عن طبعة الاستقامة بالقاهرة).

٢٣-ابن الورد. عروة، الديوان (ضمن ديوان الصعاليك) شرح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ٢٠٠٤.

جليل رشيد





تبدو الحياة العربية في الحقبة الجاهلية من خلال الدراسات التقليدية خاضعة لمقاييس بيئية ضيقة قائمة على أساس الارتباط القبلي وماتتطلبه العلاقات الاجتماعية ضمن اطار القبيلة من ممارسات ومواقف .

إن للقبيلة مكانة في حياة العربي وله منها مواقف ثابتة مع مايشوب تلك الحياة من سلبيات مريرة ومآس دامية وما يدور على أرضها من صراع عنيف يستغرق من عمر الانسان أعواماً طوالاً .

ولكن هذا الارتباط أو ذلك الولاء لم يكن بالضرورة يلغي كيان الانسان أو يذيب ذاته وشخصيته في ما تمليه الظروف الصارمة تلبية لمطالب القبيلة ومستلزمات العيش في كيانها .

فقد كان الانسان العربي يملك من الخصائص ما يرسم لنا صوراً مشرقة واضحة السمات من شأنها أن تغير كثيراً من اضطراب التصور التقليدي الماثل في أذهان الدارسين . وتعطي للمتشوفين لمعرفة سمات الحياة العربية بكل أبعادها تصوراً متكاملاً أو أقرب إلى التكامل .

إن الانسان ـ وهو عضو في ذلك الكيان ـ كان يدرك بوعي متكامل وجوده الحقيقي وما يضطرب فيه من أحداث وما يعتلج في أعماق أخيه الانسان من آمال وآلام وتصورات.

والشعر الجاهلي ـ وهو من أقدم الوثائق التاريخية وأصدق المصادر في استجلاء كثير من خصائص الحياة العربية في الجاهلية ـ قد أمدنا بشيء كثير من وضوح الرؤية للمواقف الانسانية والبطولات الفذة والأصوات الصادحة بالمثل والقيم الرفيعة التي تصلنا بتلك الحياة بأوثق الوشائج .

فالميراث الشعري الذي بين ايدينا يمثل في جوانب منه قيماً ونظرات تعبر عن مقتضيات الحياة وفق مفاهيم زمنية خاصة وتعكس شيئاً من سلبيات ذلك العصر ، وهو في الوقت ذاته يقفنا على قيم انسانية ومواقف سامية ونظرات سديدة وفضائل اجتماعية كريمة تتجاوز اطار ذلك الزمن وهي محتفظة بقوتها وحيويتها وكأنها صوت الانسان المعاصر وهو يمثل قيمه التي مازال يؤمن بها وفضائله التي يحرص على ان يتحلى بها ، ويرى من خلال ذلك الموروث القيم جملة من الآراء والمواقف والنظرات التي يقف ازاءها باعجاب واكبار .

وهذا يقودنا إلى القول بان صوت الشاعر الجاهلي الذي يعلو بالقيم الفاضلة والمثل الرفيعة انما هو صوت الفطرة التي تلد مع الانسان في كل مكان وزمان ، وربما يخفت هذا الصوت

اذا تراكبت الضغوط على النفس الانسانية ، أو اطبقت عليها ركامات من تقاليد صارمة ومطالب مرهقة وهموم شتى ، ومع ذلك فان صوت الفطرة يتسرب من خلال رغبة الانسان في اثبات الذات والوجود ، ومن خلال الفرص المواتية التي تتيح متنفساً ومنطلقاً .

وقد ترك لنا الشاعر الجاهلي فيما ترك رصيداً وافراً يجلو لنا حقيقة كون الشاعر صوتاً ايجابياً مفعماً بالوعي المتكامل لمتطلبات الحياة مفصحاً عن التصور الأمثل للانسان العربي الهادف إلى تحقيق أفضل صور الحياة في مجتمعه مهما كانت درجة وعي المجتمع ومهما كان حظه من التقدم الاجتماعي والفكري .

ويهدف هذا البحث إلى تلمس الفضائل والقيم الانسانية التي لم تستأثر بها الجاهلية لنفسها، بل التي استطاعت بما تملك من طاقة وحيوية ذاتية ان تسير مع الزمن وتصل الينا محتفظة باصالتها وقوتها وفاعليتها في حياة الانسان المعاصر .

ومن اجل تشخيص الفضائل والقيم السامية في المضامير الرئيسة البارزة من حياة الانسان العربي ،رايت ان اقسم البحث إلى اربع فقرات هي في حقيقتها اجزاء لمضامين مشتركة متشابكة الخطوط موحدة العناصر متلاحمة الوشائج .

وفيما يأتي تفصيل هذه الفقرات تباعاً .

١ ـ القيم الانسانية في حديث الذات

يكاد الشعر ينفرد في جملة فنون التعبير بميزة الافصاح عن ذات الشاعر وتصوير مايختلج في نفسه من عواطف واحاسيس ،الا ان هذه الذاتية ليست ذاتية انفصامية ، وانما هي ذاتية البيئة الانسانية التي يحيا الشاعر في غمرانها او قل ذاتية الانسان الذي يمتلك المشاعر والاحاسيس نفسها .

وترى الدكتورة عائشة عبد الرحمن ـ بنت الشاطيء انه « لو تحررنا من سيطرة الفكرة المحتكمة فينا لوجدنا ان المعنى الحق لشاعر القبيلة هو ان ذاتيته لاتظهر منعزلة عن جماعته، فهو فرد في جماعة تؤهله موهبته لأن يشغل فيها وظيفة ذات خطر هي وظيفة الشاعر العام » (١) .

واری ان حديث الذات الخاص عند الشاعر الجاهلي ضيقة مسالكه محدودة نماذجه اذا ما قيس بحديث الشعراء في شتى موضوعات الحياة مما يتصل بشؤون الناس عامة ، وحين يتناول

---

(١) قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر . د . عائشة عبد الرحمن ص٣٥

موضوعاً من خلال نظرته الخاصة فان القارىء لايعدم الاحساس بأن المجتمع بأسره يتحدث ، وان الطبيعة بجميع عناصرها تتكلم ، ولا دور للذات الا أصطناع الاسلوب المناسب للتعبير .

وحديث الذات المفعم بالقيم والفضائل تارة حكمة عقل راجح وتارة اخرى نجوى قلب مترع بالآمال ، وثالثة تصوير لموقف خاص ازاء قضية عامة .

فاذا ماقال ابو ذؤيب الهذلي (٢) :

وتجلدي للشامتين اريهم ... أني لريب الدهر لاأتضعضع
والنفس راغبة اذا رغبتها ... واذا ترد إلى قليل تقنع
ولئن بهم فجع الزمان وريبه ... اني بأهل مودتي لمفجع
كم من جميل الشمل ملتئم القوى ... كانوا بعيش قبلنا فتصرعوا
والدهر لايبقى على حدثانه ... جون السراة له جدائد أربع

فانه يصور انساناً ذا جلد وصبر وقوة احتمال. فهو يشير إلى عظم الفجيعة في نفسه ، ولكنه يرجع إلى وقاره واتزانه راضياً بحكم الدهر مستسلماً لقضائه ، فالرجل هو الذي يقف ازاء الفواجع غير جزع ولا مضطرب ، وهنا يبرز الصبر والجلد قيمة انسانية فاضلة يتحلى بها الرجال اولو الارادة والبأس .

والحصين بن الحمام المري حين يقول : (٣)

تأخرت استبقي الحياة فلم اجد ... لنفسي حياة مثل ان اتقدما
فلسنا على الأعقاب تدمى كلومنا ... ولكن على اقدامنا تقطر الدما(٤)

فانما يصور موقف الانسان الذي عليه ان يختار الطريق الأمثل بين اثنين لاثالث لهما: اما حياة الدعة والخمول والعزلة ، فذلك ضرب من المذلة والهوان ، واما حياة الاقدام والبطولة ، وعندئذ يستشعر الانسان قيمة ذاته الايجابية ، ونظرة الشاعر إلى هذه القضية وان بدت من خلال تصوره الذاتي فانها في الوقت نفسه حديث الذات عن معاني البطولة والشجاعة ، وهذا مما يؤيد ماذهبنا اليه من ان حديث الذات لاينفصم عن القيم العامة التي سنجد لها امثلة في فقرات اخرى من هذا البحث ، وغير هذه الفقرات كثير في مصادر الشعر الجاهلي .

---

(٢) المفضليات /١٢٦ . أبو ذؤيب شاعر من هذيل مخضرم .
(٣) الحصين بن حمام المري من مرة غطفان شاعر جاهلي مقل وكان ممن نبذوا عبادة الأوثان الشعر والشعراء (دار الثقافة) ٥٤٢/٢ . هامش شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ١٩٧
(٤) شرح ديوان الحماسة – المرزوقي ص ١٩٧ – ١٩٨

وحديث الذات عند عنترة تمتزج بنزعة ابائية وتجسيد للسمات الانسانية التي لاتأبه بلون الانسان أو تقيم اعتباراً للجوانب الضيقة فيه ، ويضمن حديثه اشارات إلى بعض التقاليد السلبية التي تحتضن قيماً غير انسانية ، فهو يقول (٥) .

وان اك اسوداً فالمسك لوني ... وما لسواد جلدي من دواء
ولكن تبعد الفحشاء عني ... كبعد الارض عن جو السماء

ويقول ايضا : (٦)

تعيرني العدا بسواد لوني ... وبيض خصائلي تمحو السوادا
سلي يا عبل قومك عن فعالي ... ومن حضر الوقيعة والطرادا

وتستوعب ذاتية الشاعر الحياة بكل ملابساتها فتفصح عن نظرات سديدة تأتي في اصداء حكمية تظل مع الانسان اني وجد ينتفع بها ويترسم خطاها ، فهي ثمرات تجارب خاض بها الشاعر وقائع الحياة وهذه أبيات للافوه الأودي (٧) جرت مجرى الأمثال ذات الأصداء القوية التي لم تذهب بقوتها الأيام :

والبيت لايبتنى الا له عمد ... ولاعماد اذ لم ترس اوتاد
فان تجمع أوتادا وأعمدة ... وساكن بلغوا الأمر الذي كادوا
لايصلح الناس فوضى لاسراة لهم ... ولاسراة اذا جهالهم سادوا
تهدي الامور بأهل الرأي ماصلحت ... فان تولوا فبالاشرار تنقاد (٨)

هذه النظرات العميقة تتطلع إلى أفضل صور المجتمع وأسمى أمثلة القيادة الحكيمة الراشدة فهي ليست حكماً عابرة أو خطرات شعورية آنية ، وانما هي دستور يقيم من اعوجاج المجتمع ويحقق توازنه الاجتماعي ، وربما أستمد خطوط هذه النظرات من واقع لم يكن يرضي الشاعر بما يسود مجتمعات القبيلة من صراع وخصومات يضطرب ازاءها الأمن وتفتقد عندها السكينة ويختل فيها التوازن ، وربما تعكس هذه الابيات عن امنيات حدث بها الشاعر نفسه ثم اراد لها ان تخرج من مكانها في طوايا النفس قضية تحمل معها حلاً ، واوس بن حجر يرى من خلال ذاته التي تحلت بخصال خلدته في مجتمع الجاهلية ان الانسان لاينبغي

---

(٥) شرح ديوان عنتر - تصحيح ابراهيم الزين ص ١١
(٦) المصدر نفسه : ص ٧٨
(٧) هو صلاءة بن عمرو من مذحج ويكنى أبا ربيعة .
الشعر والشعراء ص١٤٩
(٨) الطرائف الأدبية - القسم الأول - ديوان الافوه الاودي ص ١٠

له ان يقيم بدار لاتتوفر فيها للانسان مقومات تحفظ له كرامة أو تقيم لانسانيته وزناً ، ولا بد له من ان يتحرى عن دار الكرامة ويقيم حيث وجدها يقول.

اقيم بدار الحزم ما كان حزمها وأحر اذا حالت بأن اتحولا
وأستبدل الأمر القوي بغيره اذا عقد مأفون الرجال تحللا

ولم تكن الحياة في بيئة الجاهليين باعثة على السأم والملل والضيق على الرغم من متطلباتها القاسية وعلاقاتها المحدودة وفراغها الكبير ، ومن هنا فان الباحث لايعدم أن يجد لمحات من التفاؤل تتألق في قصائدهم معلنة عن روح التحدي أزاء مصاعب الحياة وقسوتها ، وقد شخص لنا قيس بن الخطيم (٩) شيئاً من هذه الروح المتفائلة في قوله : (١٠)

وكل شديدة نزلت بقوم سيأتي بعد شدتها الرخاء
كذاك الدهر يصرف حالتيه ويعقب طلعة الصبح المساء

فالقاريء يحس ان نفحة طيبة تسري بين جوانحه تبدد عنها كل معاني اليأس والقنوط والضيق.ومن التجارب الذاتية الثرة أبيات لرجل من بني تغلب يلقب بـ (افنون) (١١)تقفنا على بعد نظر واستيعاب دقيق لما ينبغي أن يكون عليه المرء الحصيف وهو يواجه من الحياة تناقضاتها وسلبياتها . يقول الشاعر (١٢)

الا لست في شيء فروحاً معاويا ولا المشفقات اذ تبعن الحوازيا
فلا خير فيما يكذب المرء نفسه وتقواله للشيء : ياليت ذاليا
فطأ معرضاً ، ان الحتوف كثيرة وانك لا تبقي بما لك باقيا
لعمرك ما يدري امرؤ كيف يتقي اذا هو لم يجعل له الله واقياً

ولو مضينا في مضمار الحكمة لوقعنا على الوفير من حديث الذات وهو يعكس الملامح الانسانية التي هي ثمرات رحلة مع الحياة غير متعجلة ترافقها نظرات عميقة فيما أظهرت وفيما أضمرت .

ولنا وقفة مع ظاهرة في شعرنا الجاهلي ، تلك هي ظاهرة الصعاليك .

(٩) شاعر الاوس ومن ابطالها الفرسان في الجاهلية – ادرك الاسلام ولم يسلم . الأغاني (دار الكتب) ٣/١ .
(١٠) حماسة البحتري ص ٢٢٣
(١١) هو صريم بن معشر بن ذهل بن تيم . هامش المفضليات ص٢٦٠
(١٢) المفضليات / ٦٥

والصعاليك جماعة من الشعراء نبذتهم قبائلهم لكثرة جرائرهم من الخلعاء الذين لا يملكون أموالا أوجاهاً « وتتردد في أشعارهم صيحات الفقر والجوع ، كما تموج نفوسهم بثورة عارمة على الاغنياء والاشحاء ، ويمتازون بالشجاعة والصبر عند اليأس وشدة المراس والمضاء وسرعة العدو ، حتى ليسمون بالعدائين » (١٣) .

ولما يلحظ من نزعة استقلالية هي أقرب إلى التمرد على الواقع الذي لا يحقق لهم هدفاً ولا يقيم لمطالبهم وزناً فان ما عكسوه من خلال نتاجهم الشعري يمثل احلامهم وامنياتهم

ومن هنا فان شعر الصعاليك مليء بالقيم والفضائل الهادفة إلى تكريم الانسان ، والداعية الى نبذ المفاهيم التي تجافي الفطرة السليمة .

« ويضفي زعيم الصعاليك بكل طيبة خاطر على نفسه صفات الرجل المحسن ، فهو لا يحتفظ لنفسه بشيء من غنائمه بل يجود بها كلها على أصحابه البؤساء الذين يعيشون من غنائم غاراته » (١٤) .

ونلمح شيئاً من ذلك بوضوح في قول عروة بن الورد (١٥) :

ما بالثراء يسود كل مسود ... مثر ولكن بالفعال يسود
بل لا أكاثر صاحبي في يسره ... وأصد اذ في عيشه تصريد
فاذا غنيت فان جاري نيله ... من نائلي وميسري معهود
واذا افتقرت فلن أرى متخشعاً ... لأخي غنى معروفه مكدود

وكأني بعروة يرسم للمجتمع خطوط التوازن بين القيم المادية في الحياة والقيم المعنوية ، فرغم أن المال والغنى أمر بالغ الأهمية عند الصعاليك فان عروة يشير الى أن القيم المعنوية التي يرتكز اليها كيان الأنسان الأمثل هي الراجحة في ميزان المقارنة والترجيح

وفي محاولة الصعاليك تثبيت هذه القيم المعنوية دحض لما التصق بهذه الفئة من نعوت تصمهم بحب المال والحرص على اقتنائه ، مع ان حديث المال أو المادة في شعر الصعاليك لايشير الى اكثر من انهم يرغبون أو يتمنون أن يحيوا في رغد من العيش كسائر الناس، ومن خلال بث الرغبة هذه يشيرون باصبع الأتهام الصريح الى المجتمع المادي الذي يحجب عنهم حق الحياة الطبيعية .

---

(١٣) تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي – د . شوقي ضيف ص٣٧٥
ويراجع « الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي – للدكتور يوسف خليف .
(١٤) تاريخ الأدب العربي – مجلد ٢ – د . بلاشير – ترجمة د. ابراهيم الكيلاني ص٢٨٤
(١٥) ديوان عروة بن الورد ، شرح ابن السكيت – تحقيق عبد المعين الملوحي ص٤٨ .

ومن خلال التحرر من هذه النزعة المادية يبرز لنا الشاعر الصعلوك فارساً شجاعاً مقداماً يحدثنا بالقيم الانسانية الرفيعة التي ترسم لنا صورة الأنسان الأمثل .

فلنستمع الى تأبط شراً وهو يرثي صاحبه الشنفرى (١٦) :

واجمل موت المرء ان كان ميتاً	ولا بد يوماً موته وهو صابر
وخفض جأشي ان كل ابن حرة	الى حيث صرت لا محالة صائر
وان سوام الموت تجري خلالنا	روائح من أجداثه وبواكر
فلا يبعدن الشنفرى وسلاحه الحد	يد وشد خطوه متواتر
اذا راع روع الموت راع وان حمى	حمى معه حر كريم مصابر

ان القاريء يجد نفسه أمام فلسفة ذات أبعاد عميقة تتجلى آثارها في هذا الحديث المادىء وهو حديث الذات المتفاعلة مع الحياة تفاعلا واعياً كان من معطياته هذه النظرة الشمولية لواقع الحياة والمصير ، وللانسان الايجابي الذي لاينبغي ان يتخلى عن خصائص الرجولة الفذة في مواجهة المواقف التي يتخاذل أمامها الانسان غير المدرك.

ومن حديث الذات مايشخص عيوباً اجتماعياً ويشير الى سجايا مشينة ، فذلك خلجات نفس تحس احساساً ذاتياً ومن خلال ماتترك ممارسات الانسان من آثار في حياة المجتمع غير سليم فان اختلالاً اجتماعياً يصيب علاقات الناس وظواهر غير مرضية تطفو هنا وهناك مما يقدح بالانسان ويشير الى ارتكاسه وهبوطه .

ومن هذه الخلجات الذاتية مابثه اوس بن حجر في قوله (١٧) .

فاني رأيت الناس الا اقلهم	خفاف العهود يكثرون التنقلا
بني ام ذي المال الكثير يرونه	وان كان عبداً سيد الأمر جحفلا
وهم لمقل المال اولاد علة	وان كان محضاً في العمومة مخولا
وليس اخوك الدائم العهد بالذي	يذمك ان ولى ويرضيك مقبلا
ولكن اخوك النناء مادمت آمناً	وصاحبك الأدنى اذا الأمر أعضلا

وقبل ان نغادر حديث الشعر الجاهلي في الذات الانسانية لابد من الوقوف عند اعتذاريات النابغة الذبياني ، وهي من اروع ماحفظه ديوان الشعر الجاهلي من حديث الذات لما تتسم

(١٦) شعر تأبط شراً – دراسة وتحقيق سلمان داود القرهغولي وجبار تعبان جاسم – مطبعة الآداب في النجف ص٨٦ .

(١٧) ديوان اوس بن حجر – ص٩١ – ٩٢

به من تأجج العاطفة الجريحة واستشعار عظم الفرية التي رمي بها وهو منها براء ، والصدق الشعوري ميسم هذه القصائد التي تنبعث اصداؤها من الأعماق مشوبة بدفقات من اللوعة والألم ، سيما وان الرجل وجد نفسه طريداً مشيعاً بتهمة لاتغتفر . وحسبنا من ذلك ابيات تعكس اعتذار الرجل الكريم الذي ينأى بنفسه الابية عن مواطن الشبهات فضلا عن التورط فيما يقدح في سيرته ويحط من منزلته ، وهو يلتمس لاثبات براءته مختلف السبل والوان الوسائل (١٨) .

وقد حال هم دون ذلك داخل ... دخول الشغاف تبتغيه الاصابع
وعيد أبي قابوس في غير كنهه ... أتاني ودوني راكس فالضواجع
فبت كأني ساورتني ضئيلة ... من الرقش في انيابها السم ناقع

٢- القيم الانسانية في شعر الرفض والأباء :

تسود المجتمع الجاهلي تقاليد وقيم تفرضها طبيعة الحياة على الأنسان العربي ، فلا يجد مناصاً من ان يلتزم بما تفرضه القبيلة وتتطلبه ظروفها وان لم يكن مؤمناً بما يراد منه ومع ذلك فان الانسان في غمرات هذه المتطلبات تنفجر كوامن نفسه صرخة فطرية تشخص الداء ، وتنكر على الانسان ان يكون في كل أحواله تبعاً لما يفرض عليه وربما لم يكن بوسعه ان يرفض عملياً او يقف من مستلزمات حياة القبيلة موقف المعارض ، الا اننا نحاول تشخيص ملامح الرفض على لسان الشاعر الجاهلي اظهاراً للقيم الانسانية التي كانت تعتمل في أعماقه ، ومن خلال نظراته في الواقع الذي يعج بألوان من مظاهر الانحراف والممارسات المرفوضة يرسم لنا صورة لعالم مبرأ من العيوب والنقائص . وفيما بين ايدينا من نصوص يجد الباحث شيئاً من العنت في ان يستل منها الذي يصدح بالرفض الواضح والمعارضة الصارخة . وأحياناً يكون الرفض صوتاً هادئاً يتسرب من خلال جملة قيم اجتماعية مختلفة يحاول الشاعر ان يشير الى ماهو رفيع فيها وماهو هابط . واذا مارسم علقمة بن عبدة بعض الملامح لعادات وممارسات طيبة فانه بالضرورة يشير اشارة ضمنية وأحياناً صريحة الى مايقابلها من عادات مرذولة ينبغي ان يتنزه عنها الانسان : يقول علقمة (١٩) :

---

(١٨) ديوان النابغة الذبياني - صنعه ابن السكيت ص٤٥ - ٤٦

(١٩) المفضليات / ١٢٠ . وهو علقمة بن عبدة (بفتح الباء) بن النعمان بن ناشرة بن قيس - شاعر جاهلي مجيد . راجع هامش قصيدته في المفضليات ص ٣٩٠

والحمد لا يشترى الا له ثمن ... مما يضن به الأقوام معلوم
والجود نافية للمال مهلكة ... والبخل باق لأهليه ومذموم
والمال صرف قرار يلعبون به ... على نقاوته واف ومجلوم
ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمه ... انى توجه والمحروم محروم
والجهل ذو عرض لايستراد له ... والحلم آونة في الناس معدوم

واشارات الرفض الضمنية تجيء بصورة خاصة في ثنايا الشعر الاجتماعي غالباً في صورة فخر أو مباهاة حرصاً من الشاعر على أن يبرز ملتزماً بالقيم التزاماً يحمله على هذا الفخر والمباهاة ، ويقارن نفسه بأولئك الذين لايكلفون أنفسهم عناء هذا الالتزام . أما الصوت الرافض الجهوري فقد تردد بوضوح عند مجموعة من الشعراء ، وقد اشار الدكتور نوري حمودي القيسي الى عدد منهم ، وهم جابر بن حني التغلبي والمرقش الاكبر ويزيد بن الحذاق والممزق العبدي والحارث بن ظالم المري وطرفة بن العبد (٢٠) « ان هذه المجموعة من الشعراء تمثل الصوت الرافض والتعبير الايجابي للمجتمع الذي كان يمارس الظاهرة بأشكال يومية وملامح حربية تنبثق من ارادة التحويل الطامحة ، وتتولد من عملية التصاعد الشاعرة بقوة المجابهة ، وهي اصوات لاتكتفي بالموقف السلبي الناتج من مقدرة الرفض ، وانما تتعالى وبصورة ايجابية حادة تتجاوز الابعاد البسيطة ، وتتخطى الحواجز المقررة الى مرحلة تصبح فيها الظاهرة متفاعلة ومنتجة في وقت واحد لأنها أخذت شكل التحدي من جانب هذه الاصوات » (٢١) .

وأبرز ملامح الرفض يلتمس عند شعراء أنكروا الحرب وسفك الدماء. ولم يكن التعبير عن هذا الانكار مقتصراً على المشاعر التي تستوعبها القصائد ، وانما كان واضحاً في مواقفهم العملية . كان الفند الزماني قد اعتذر عن الاشتراك في حرب البسوس كيلا يقاتل قوماً كان بينه وبينهم قرابة ، بالرغم من أنه اضطر الى خوض الحرب اضطراراً ، واذا ماقرأنا للفند أبياته النونية وجدنا الشاعر يجنح الى الروية والتعقل رافضاً اسلوب الاقتحام الاعمى والعصبية المقيتة . قال (٢٢) .

(٢٠) دراسات في الشعر الجاهلي . د . نوري حمودي القيسي . ص ٩٨ – ٩٩ .
(٢١) م.ن/ص ١٠١ أورد الدكتور القيسي نماذج شعرية لهؤلاء الشعراء في الفصل الذي عقده في كتابه عن شعر الرفض والأباء
(٢٢) شرح ديوان الحماسة – للمرزوقي – ص٣٢ – ٣٧ .
الفند الزماني : هو شهل بن شيبان الزماني شاعر جاهلي قديم وأحد فرسان ربيعة المشهورين ، شهد حرب بكر وتغلب وقد قارب المائة .
هامش : شرح ديوان الحماسة ص٣٢

صفحنا عن بني ذهل وقلنا : القوم اخوان
عسى الأيام ان يرجعـ ـن أقواماً كما كانوا
فلما صرح الشر وأمسى وهو عريان
ولم يبق سوى العدوا ن دناهم كما دانوا
مشينا مشية الليث غدا والليث غضبان
بضرب فيه توهين وتخضيع واقران
وطعم كفم الزق غدا والزق ملآن
وبعض الحلم عند الجهـ ـل للذلة اذعان
وفي الشر نجاة حيـ ن لاينجيك احسان

فالشاعر يرعى لبني ذهل ذمم المودة والاخوة متجنباً القتال ، ومرجحاً الجنوح الى الروية والتعقل ، فهو حين يرفض التورط في حرب تذهب بالارواح وتورث الآلام : فانما يجسد قيمة خلقية عالية جديرة بالاكبار ، ولكنه ازاء ذلك يعلن عن رفض من لون آخر ذو رفض الاذعان الى الذلة والمهانة .

ذلك انه لم يجد مع القوم ذلك الصفح والتسامح ، فقد صرح الشر ولم يكن بد من رد العدوان تأديباً للمعتدي ودفعاً لظلمه .

« وتشتعل الحرب فتزهق الارواح وتوتم الاطفال وترمل النساء ، وتثكل الامهات وتخرب وتدمر ، فتستيقظ في نفوس المحاربين أحياناً نوازع الخير والسلام والأمن : ويأسى بعض عقلائهم وأشرافهم مما يرى من دماء تراق وصلات تنقطع وذعر يقض المضاجع فتتنازعهم نفوسهم الى الصلح » (٢٣) .

فهذا حكمة بن قيس الكناني يحدثنا في قصيدة له انه ينهى أبا عمرو عن الحرب ويبين له جناياتها حتى على المنتصرين .
يقول (٢٤) :

نهيت أبا عمرو عن الحرب لو يرى برأي رشيد او يؤول الى عزم
وقلت له : دع عنك بكراً وحربها ولا تركبن منها على مركب وخم
ومهلاً عن الحرب التي لاأديمها صحيح ولا تنفك تأتي على سقم

(٢٣) الحياة العربية من الشعر الجاهلي . د . أحمد الحوفي . ص ٢٧٢ .
(٢٤) حماسة البحتري . ص ٥٥ — ٥٦ .

فأن يظفر الحزب الذي أنت فيهم ... وآبوا بدهم من سباء ومن غنم
فلا بد من قتلي وعلك فيهم ... والا فجرح ليس يكنى عن العظم

فالشاعر حين يرفض هذا السلوك المأساوي الشائع في حياة العرب فأنما يرفضه على بصيرة عميقة مستوعبة لأبعاد الآثار السيئة التي تتركها في حياة الناس ، وهو بذلك يحرص على وحدة الكيان الاجتماعي والحفاظ عليه من التصدع والانهيار : ويرفض كل اسلوب يسيء الى هذا الكيان .

وزهير بن أبي سلمى حين خلد مآثر الرجلين الكريمين هرم بن سنان والحارث بن عوف وقد تحملا ديات القتلى في معركة داحس والغبراء عرض لما تتركه الحروب من فواجع ومآسي في حياة الناس في قوله (٢٥)

وما الحرب الا ماعلمتم وذقتم ... وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة ... وتضر - اذا ضريتموها - فتضرم
فتعرككم عرك الرحى بثفالها ... وتلقح كشافاً ثم تنتج فتتئم
فتنتج لكم غلمان أشأم لكم ... كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم
فتغلل لكم مالا تغل لاهلها ... قرى بالعراق من قفيز ودرهم

لم يكتف زهير بعرض الموضوع عرضاً سردياً مباشراً ، بل أظهره في صورة حية تعكس المأساة بحيث تستوعب النفس أصداءها الأليمة ، فترتد عن عالم الحرب المعتم المضطرب الى عالم السكينة والهدوء .

وفي حرب داحس والغبراء « يسقط اول قتيل من بني عبس ، وقد سبقه من ذبيان قتيل شق ذلك على عنترة بما عرف من شجاعته وجلده ، فلم يشأ الا ان يبدي كرهه لهذه الحرب التي تبيد من غطفان العظيمة سراتها ورجالها » (٢٦) .

يقول عنترة (٢٧) :

فلله عيناً من رأى مثل مالك ... عقيرة قوم ان جرى فرسان
فليتهما لم يجريا نصف غلوة ... وليتهما لم يرسلا لرهان

(٢٥) شرح القصائد العشر - الخطيب التبريزي . المعلقة ٣ . ص ٢٢٢ - ٢٢٥
(٢٦) الشعر في حرب داحس والغبراء . د . عادل جاسم البياتي . ص ٢٧٤ - ٢٧٥
(٢٧) ديوان عنترة . ص ٣١١ . تحقيق محمد سعيد مولوي .

وليتهما ماتا جميعاً ببلدة وأخطاهما قيس فلا يريان
لقد جلبا حيناً وحرباً عظيمة تبيد سراة القوم من غطفان

ولعل من العجب ان نرى الفارس المقاتل عنتر يشجب الحرب وهي مضمار الفرسان من أمثاله ، ولذا علمنا ان عنترة كان يخوضها اثباتاً لوجوده الضائع وتأكيداً لذاته التي أهدرتها القيم الصارمة التي تنظر الى الأسود نظرة ازدراء واستهانة ، فذلك منبعث الحرقة التي تمض جوانحه وهو يشهد الحرب الطاحنة للرجال والمبيدة للسراة .

والشاعر الجاهلي يستهجن الغدر ويرفض ان يعدمن الشيم التي يتباهى بها في المحافل، وانما هو خصلة تستوجب اللوم والتقريع ، ولعل هذه الخصلة الذميمة كانت فئة من الناس الاراذل تمارسها خفاء أو جهاراً .

يقول الدكتور محمد النويهي : « انهم بلا شك كانت تكثر بينهم حوادث الغدر ، أي اعتداء القبيلة على حليفها أو مولاها ، هذا مانسلم به ولاننكره ، ولكنهم كانوا في أواخر العصر الجاهلي يذمون هذا الغدر ويستشنعونه ، وبدأت القبائل الكبيرة على الأقل تعده عاراً كبيراً ينبغي ان تتبرأ منه » (٢٨) .

ولا احسب ان امر استهجان الغدر يقتصر على فترة زمنية معينة. أو قبائل بعينها، فاذا قرأنا شعر الصعاليك على أوجه التحديد وجدناهم ينكرون الغدر ويستشنعونه بحماس وعنف ، ولا يرضون لانفسهم ان يتصفوا به مع أن حياتهم الخاصة كانت تبيح أو تبرر مايتفق لهم من ذلك .

ان الغدر بحد ذاته خصلة ذميمة ، وفطرة الانسان تدله الى ان يقف من الغدر موقف الرفض الحاد تساوقاً مع متطلبات الفطرة السليمة .

يقول المساور بن هند (٢٩) :

قتلوا ابن اختهم وجار بيوتهم من حينهم وسفاهة الالباب
غدرت جذيمة غير اني لم أكن أبداً لأولف غدرة اثوابي

(٢٨) الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه . د . محمد النويهي .ج١.ص ٢٢٥ .
(٢٩) هو المساور بن هند بن قيس بن زهير بن جذيمة العبسي ، شاعر فارس ولد قبل الاسلام بخمسين عاماً – الشعر والشعراء (الثقافة) ٢٦٥

واذا فعلتم ذلكم لم تتركوا أحداً يذب لكم عن الاحساب(٣٠)
ويقول عارق الطائي : (٣١)

غدرت بأمر كنت انت دعوتنا اليه وبئس الشيمة الغدر بالعهد
وقد يترك الغدر الفتى وطعامه اذا هو أمسى جلة من دم الفصد(٣٢)
ويشير الدكتور محمد النويهي الى مجمل معنى البيتين بقوله :
« اي برغم في كونه في جوع شديد يضطره الى ان يفصد عرق بعيره فيصنع منه طعاماً لايجد سواه راداً لجوعه » (٣٣) .

وترتفع في شعر الفخر أصداء الرفض والاباء مجلجلة تارة وهادئة تارة أخرى ، وفي كلا اللونين تلمس العربي الذي يأبى لكرامته ان تثلم ، ولعرضه ان يمس ، وغالباً مايتأزم الموقف فترتفع نبرة التهديد برد العدوان بعدوان أشد وأعنف .

ومهما تكن النتائج فان الموقف الانساني الذي يقفه الشاعر العربي يستأثر باعجابنا ، فلا استخذاء اذا جد الجد ، ولا تهاون أمام الألسنة التي تحوك المثالب وتخوض في الاعراض.

ولعل معلقة عمرو بن كلثوم هي أصدق مثل لرفض الظلم والا عتداء رغم مافيها من تضخيم الذات والخروج على النهج المألوف في اثبات القوة والبسالة والتمدح بأسباب البطولة. ومما يناسب المقام هذه الابيات التي اجترأناها من المعلقة وهي أقرب أجزائها الى صميم الفقرة التي نتحدث عنها ونلتمس لها الشواهد (٣٤) :

بأي مشيئة عمرو بن هند تطيع بنا الوشاة وتزدرينا
بأي مشيئة عمرو بن هند نكون لقيلكم فيها قطينا

(٣٠) شرح ديوان الحماسة . المرزوقي . ص ٤٣١ - ٤٣٢ .
(٣١) هو قيس بن جروة بن سيف بن وائلة - شاعر جاهلي . وعارق لقب له - الأغاني (التقدم) ١٢٧/١٩ - وهامش شرح ديوان الحماسة - المرزوقي - ص ١٤٤٦
(٣٢) شرح ديوان الحماسة . ص ١٤٦٧ . ويروي البيت في حماسة البحتري ص ١٣٩ .
غدرت بأمر أنت كنت دعوتنا
اليه وشر الشيمة الغدر بالعهد
(٣٣) الشعر الجاهلي . د. النويهي .ج١ . ص ٢٢٦ .
(٣٤) شرح القصائد العشر . الخطيب التبريزي . المعلقة ٦. من ص ٤٠٦ وما بعدها .

تهددنا واوعدنا رويداً متى كنا لأمك مقتوينا
فان قناتنا يا عمرو أعيت على الاعداء قبلك ان تلينا

ومنها :

اذا ما الملك سام الناس خسفاً ابينا ان نقر الخسف فينا
نسمى ظالمين وما ظلمنا ولكنا سنبدأ ظالمينا
ألا لايجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

وراشد بن شهاب اليشكري(٣٥) وخزته فرية ظالمة فأرق لها وشحذ همته لدفعها والانكار على المفترين ، فقال (٣٦) .

ارقت فلم تخدع بعيني خدعة ووالله مادهري بعشق ولا سقم
ولكن أنباء أتتني عن امرىء وما كان زادي بالخبيث كما زعم
ولكنني أقصي ثيابي من الخنى وبعضهم المغدر في ثوبه دسم
فمهلا أبا الخنساء لا تشتمنني فتقرع بعد اليوم سنك من ندم

ونحس بالنبرة الحادة في الترفع عن كل مايثلم من كرامة الانسان ، فالشاعر لايرد مجرد فرية قدر مايظهر لنا نفساً تنزع الى مكارم الاخلاق وتأبى كل خصلة لاتمت للمكارم بصلة... فهو يرفض ان يتلبس بالخنى ويوصم بمعرة ، وللشنفرى — وهو من صعاليك العرب — لامية شهيرة بلامية العرب ، يبدو لنا من خلالها تمتلىء الصوت حزماً وقوة واباء ، وتتجسد لنا شخصيته الجدية في رفضها للواقع المرير ، والداعية الى التغيير والتحول . يقول الشنفرى في أجزاء من لاميته (٣٧) :

وفي الارض منأى للكريم عن الأذى وفيهما لمن خاف القلى متعزل
لعمرك ما في الارض ضيق على الفتى سرى راهباً او راغباً وهو يعقل

ثم يجهر بالاباء والرفض في قوله :

ولكن نفساً حرة لاتقيم بي على الذام الا ريثما اتحول

(٣٥) هو راشد بن شهاب بن عبدة بن عاصم — ينتهي نسبه الى ربيعة بن نزار وهو شاعر جاهلي — هامش المفضليات ٣٠٧

(٣٦) المفضليات / ٨٦ .

(٣٧) لا مية العرب . الشنفرى . شرح وتحقيق د. محمد بديع شريف ص٢٨ — ٢٩ .

وفي قوله (٣٨) :

فلا جزع من خلة متكشف ولا مرح تحت الغنى اتخيل

يبين لنا الشنفرى – كما يقول الدكتور محمد بديع شريف – انه لاتؤثر في نفسه حاجة كشفها للناس ولا يختال مرحاً بالثروة وانما هما أمران عارضان يذهبان ويأتيان (٣٩) .

٣ – القيم الانسانية في شعر الفروسية :

للفروسية في حياة العرب مقام رفيع وأهمية بالغة ، لانها القوة التي تحمي الذمار وتصون الحرمات وتذود عن الناس العدوان ، وقد ارتبط مفهوم الفروسية بكل الخصال الانسانية المحببة الى النفس . وقد استوعب الشعر الجاهلي هذا الجانب الخطير من حياة المجتمع العربي ، ولا سيما اذا كان الشاعر نفسه فارساً له في مضامير البطولة جولات وصولات.

ويحدد الدكتور نوري القيسي مفهوم الفروسية في الجاهلية بأنها « البطولة في الحرب والبلاء في المعركة والعفة عند توزيع الغنائم واطعام الضيف وحماية الحقيقة والذود عن المرأة وتلبية دعوة المستغيث واستجابة لصرخة المنادي الى غير ذلك مما تستوجبه النخوة ويتطلبه الشعور الانساني (٤٠) » .

ولست اعد من شعر الفروسية ماصور نوازع الشر التي تتخذ من الاغارة والعدوان والسلب والنهب مسرحاً لها .

ويرى الدكتور شوقي ضيف « أن الفروسية الجاهلية بعثت في نفوس اصحابها ضرباً من التسامي والاحساس بالمروءة الكاملة ، فاذا هم يتغنون دائماً بمجموعة من الفضائل والخصائل الحميدة ، واقرأ فيهم فستراهم يتحدثون عن كرمهم الفياض ووفائهم وحلمهم وأنفتهم وعزتهم وصبرهم على الشدائد وتحمل المشاق وحفاظهم على العهد وحماية الجار (٤١) » .

وفي ميدان الفروسية تتجلى القيم الاخلاقية على صورة شخصها لنا أكثر من شاعر عربي ، وهي صورة الانسان الذي يقارع خصمه وجهاً لوجه ويأبى على نفسه الغدر والبطش . يقول عبدالشارق بن عبدالعزى الجهني (٤٢) :

---

(٣٨) : م . ن. ص ٤٠ .

(٣٩) : م. ن . / ص ٥٦ .

(٤٠) الفروسية في الشعر الجاهلي – نوري حمودي القيسي ص٢٩ .

(٤١) تاريخ الادب العربي – العصر الجاهلي .د. شوقي ضيف ص٣٧١ .

(٤٢) لم اجد له ترجمة وافية سوى ماورد في هامش ٢/ شرح ديوان الحماسة القسم الأول ص ٤٤٢

ردينة لو رأيت غداة جئنا | على أضماتنا وقد احتوينا
فارسلنا أبا عمرو ربيئاً | فقال الا أنعموا بالقوم عينا
ودسوا فارساً منهم عشاء | فلم نغدر بفارسهم لدينا
وجاؤوا عارضاً برداً وجئنا | كمثل السيل نركب وازعينا(٤٣)

إن الروح التي يتحلى بها الشاعر وقومه أبت عليهم أن يغدروا بالعين وهي تترصد ثغراتهم وتكشف عن مواطن الضعف فيهم . ولكن حين وافت ساعة اللقاء لم يكن بد من أن يتخذوا لذلك موقفاً آخر هو موقف المجابهة الصريحة .

« وقد كان من حبه للفروسية وتقديسه لمثلها أنه ذكر أخاه الذي خر صريعاً في المعركة ، ولم يبال بذلك فجعل قتله وقتل كل فتى شرفاً للفتوة والرجولة ،واطلقها كلمة مأثورة (وكان القتل للفتيان زينا) » (٤٤) .

وكثير من الشعراء كشف عن هذا التوازن الأخلاقي في مقارعة الأعداء ، هذا التوازن القائم على تجنب الغدر والوقيعة التي تباغت الآمنين ، وعلى الاقدام والبسالة التي تفعل فعلها في الموقف الحاسم ، فالشجاعة بكل مدلولاتها من اقدام وثبات وصبر من مستلزمات الفروسية والشاعر الجاهلي قطبة بن محصن بن جرول الملقب بالحادرة في عينيته المشهورة يشير بوضوح إلى هذا التوازن الأخلاقي في مواجهة الخصوم حيث يقول (٤٥) :

اسمي ويحك هل سمعت بغدرة | رفع اللواء لنا بها من مجمع
أنا نعف فلا نريب حليفنا | ونكف شح نفوسنا في المطمع
ونقي بآمن مالنا احسابنا | ونجر في الهيجا الرماح وندعي
ونخوض غمرة كل يوم كريهة | تردي النفوس وغنمها للأشجع
ونقيم في دار الحفاظ بيوتنا | زمناً ، ونطعن غيرنا للامرع
ومحل مجد لايسرح أهله | يوم الاقامة والحلول لمرتع

ومن الخلق الذي يلفت الأنظار ويستأثر بالاعجاب أن يقر الفارس المقاتل بفضل خصمه وبسالته . وفي الشعر الجاهلي من هذا الضرب من الموضوعات شيء كثير ،« وهذا الضرب من الشعر

---

(٤٣) شرح ديوان الحماسة - المرزوقي - القسم الأول ص٤٤٢ - ٤٤٥ .
(٤٤) الشعر الجاهلي - خصائصه وفنونه - د . يحيى الجبوري ص١٩٢ .
(٤٥) المفضليات ٨ - وللدكتور محمد النويهي تحليل رائع لهذه العينية في الجزء الأول من كتابه (الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه -) ص٢٠٩ .

الذي لايحتكر الشجاعة لجانب دون آخر هو الذي عرف بشعر الأنصاف وقصائده المنصفات(٤٦)

ويرى الدكتور نوري القيسي انه « طبيعي ان يدفعهم هذا الخلق إلى ان يكونوا منصفين حتى مع خصومهم ، لأن الفطرة العربية السليمة تملي على صاحبها ذلك ، على الرغم من كل الاعتبارات التي كانت تحيط بالمجتمع العربي آنذاك ، وعلى الرغم من كل القيم المتعارف عليها في خضم ذلك الوسط القبلي المترمت» (٤٧)

واني ازعم ان الخصومات التي كانت تنشب بين القبائل العربية على ضراوتها لم تكن مفضية إلى انقطاع آصرة معينة كان العربي يحس بها في اعماق نفسه تلك هي آصرة الوحدة الشعورية التي كانت تشد ابناء القبائل العربية بعضهم إلى بعض ، مع ان الشاعر العربي لم يكن يفصح بصراحة عن هذا الشعور الكامن في النفوس .

فالشاعر المعاصر لاتطاوعه نفسه ولا تسمح له القريحة ان يقف مشيدا بقوة اعدائه من الاستعمار والصهيونية ، فهنا الخصومة الحدية التي لامساومة فيها ، بخلاف الخصومة عند القبائل ، فهي خصومة املتها ظروف صارمة تجري احداثها بين اخوة تجمعهم هذه الرابطة الشعورية ، واحسب ان المنصفات وهي تعبر عن اشادة الشاعر ببسالة خصمه وقوته ان هي الا ثمرة من ثمرات تلك الرابطة ، ومن ذلك ماقاله عامر بن طفيل (٤٨) في يومين من ايام العرب هما يوم المشقر ويوم فيف الريح (٤٩).

وقد علموا اني اكر عليهم	عشية فيف الريح كر المدور
ومارمت حتى بل نحري وصدره	نجيع كهداب الدمقس المسير
أقول لنفس لايجاد بمثلها	أقلي المراح انني غير مقصر
فلو كان جمع مثلنا لم نبالهم	ولكن اتتنا اسرة ذات مفخر
فجاؤوا بفرسان العريضة كلها	وأكلب طراً في لباس السنور

---

(٤٦) الشعر الجاهلي – خصائصه وفنونه – د. يحيى الجبوري ص١٩٠ .

(٤٧) دراسات في الشعر الجاهلي .د. نوري القيسي ص١٠٤ – وفي هذا الكتاب فصلان متعان استقصى فيهما الدكتور القيسي جوانب هذا الموضوع مع عرض النماذج الوفيرة الموضحة لهذه الظاهرة .

(٤٨) عامر بن الطفيل بن مالك بن جعفر – فارس مشهور غير مدافع وشاعر مجيد فحل – المؤتلف والمختلف للآمدي ١٥٤ . هامش المفضليات ص٣٦٠ .

(٤٩) المفضليات ١٠٦ وفي هامش القصيدة فصل محقق المفضليات الحديث في هذين اليومين .

فالشاعر لم تمنعه اشادته بنفسه من ان يعرف لخصمه مكانته في مضمار البطولة والبأس ،فهو يحسب لذلك حساباً ، فالجمع القادم اسرة ذات مفخر وفيه فرسان اشداء او لو قوة .

واحسب ان القارىء يحس أيضاً انه لولا تلك الرابطة الشعورية التي تشد الشاعر العربي إلى هذا الجمع القادم وهو خصمه لما وصفه بانه اسرة ذات مفخر .

والشاعر الجاهلي يضع الفارس العربي امام مسؤولية اجتماعية ، فهو حامي الذمار والبطل الذي يرد عن قومه كل اعتداء ، يقتحم من اجلهم الحروب ويجد في الموت دونهم مفخرة وفي الفرار عاراً مابعده من عار .

وعامر بن الطفيل الذي «كان من اشهر فرسان العرب بأساً ونجدة وابعدهم اسماً»(٥٠) يصور لنا مهمة الفارس البطولية ، وما يتحلى به من خصال يكسب بها حمداً لايبلى على الأيام يقول عامر بن الطفيل (٥١) :

لقد علمت عليا هوازن انني	انا الفارس الحامي حقيقة جعفر
وقد علم المزنوق اني اكره	على جمعهم كر المنيح المشهر
اذا ازور من وقع الرماح زجرته	وقلت له ارجع مقبلا غير مدبر
وأنبأته ان الفرار خزاية	على المرء مالم يبل جهدا ويعذر
ألست ترى ارماحهم في شرعاً	وأنت حصان ماجد العرق فاصبر
اردت لكي لايعلم الله انني	صبرت وأخشى مثل يوم المشقر
لعمري وما عمري علي بهين	لقد شان حر الوجه طعنة مسهر
فبئس الفتى ان كنت اعور عاقراً	جباناً فما عذري لدى كل محضر

وهنا نجد تشخيصاً دقيقاً لسمات الفارس الذي يعي مسؤولياته وعياً تاما ،فهو يصرح بهذه المهمة اعلاناً لمبدأ الالتزام الذي لايفرط فيه ولا يتهاون عنه ، ويعمد إلى تصوير اقدامه وخوضه المعركة ببسالة وقوة انه ينهى فرسه عن التراجع والتخاذل ، ثم يشير إلى عار الهزيمة من غير عذر ، وما يباهي بشجاعته واستهانته بالموت ، وقد ضمن القصيدة مااسلفناه فيه القول من تجنب الفارس خصلة الغدر وذلك في قوله :

لعمري وما عمري على بهين   لقد شان حر الوجه طعنة مسهر

---

(٥٠) هامش المفضليات ص٣٦٠ .
(٥١) المفضليات ١٠٦ .

ومسهر « هو الذي غدر بعامر وطعنه بالرمح في وجهه ففلق الوجنةوانشقت عينه ، وهو مسهر بن يزيد بن عبد غوث الحارثي وكان فارساً شريفاً » (٥٢) .

والباحث في موضوع الفروسية لايخطئه شاعر مازال يملأ الأسماع والأبصار بالبسالة والفروسية ، ذلكم هو عنترة العبسي ، فان شهرته فارساً مقداماً لم تقتصر على الجانب الحربي وهو أمر يشاركه فيه أكثر من فارس بطل ، فعنترة « يأسر لبك بمثله الخلقية الرفيعة ، فهو مع فروسيته وبذله لنفسه في سبيل قومه سمح السجايا سهل المخالطة والمعاشرة لايبغي على غيره ولايحتمل البغي ولايظلم ولكنه لايستكين للظلم ، فان ظلم تحول كالاعصار العاصف حتى يأتي على ظالمه » (٥٣) .

ويجمل بنا ان نصغي إلى عنترة وهو يعكس لنا عن ذات نقية ترتفع على المتع الرخيصة والانحدار الخلقي المذموم . فالفارس يعلو ولايهبط . فعلو عنترة في مضمار الاخلاق مما يستأثر بالاكبار . فهو يغض الطرف عن الانثى ولايراود السبية عن نفسها حتى يرتبط معها برباط مشروع ، ويأبى على نفسه الاذعان لهوى النفس . كل ذلك عرضه في قصيدة نجتزي منها قوله (٥٤) :

ما استمت أنثى نفسها في موطن   حتى أوفي مهرها مولاها
اغشى فتاة الحي عند حليلها   واذا غزا في الحرب لاأغشاها
وأغض طرفي ما بدت لي جارتي   حتى يواري جارتي مأواها
أني امرؤ سمح الخليقة ماجد   لااتبع النفس اللجوج هواها

يقول الدكتور شوقي ضيف : «وعلى هذا تكاملت الفروسية عند عنترة، فلم تصبح فروسية حربية فحسب ، بل أصبحت فروسية سامية فيها الحب الطاهر العفيف الذي يجعل من المحبوبة مثلا أعلى، والذي يرتفع صاحبه عن الغايات الجسدية الحسية إلى غايات روحية تنم عن صفاء النفس ونقاء القلب ، وفيها التسامي عن الدنايا والنقائص الذي يملأ النفوس بالأنفة والاباء والعزة والكرامة والحس المرهف والشعور الرقيق» (٥٥) .

ان هذه المثل والقيم الأصيلة التي خلدها الشعر في ميدان الفروسية قد عمق الاسلام جوانب كثيرة منها ، حيث حرم في الحروب الغدر والمثلة ، وحذر من قتل النساء والاطفال

(٥٢) هامش المفضليات ص٣٦٢ القصيدة ١٠٦ .
(٥٣) تاريخ الادب العربي – العصر الجاهلي د. شوقي ضيف ص٣٧١ .
(٥٤) ديوان عنترة ص٣٠٧ – ٣٠٨ – تحقيق مولوي .
(٥٥) تاريخ الادب العربي – العصر الجاهلي – د. شوقي ضيف ص٣٧٤ .

والشيوخ والعجزة كما حذر من قطع الاشجار وقتل الحيوانات الا لحاجة ضرورية، ثم نمى في النفوس قيماً عالية نشأت عليها والترمت بها واصبحت من مستلزمات حياة المسلم الملتزم .

« وهكذا كانت الفروسية تمثل لنا جانبين من جوانب الحياة الجاهلية .جانب الحرب وجانب المثل العليا لأنهما بناء واحد وروح واحدة ....فشخصية الفارس البطل تملي عليه أن يكون انساناً سامياً إلى جانب بطولته ، والحياة الجاهلية بطولة متصلة وحماسة متشابكة يكمل الجزء منها بقية الأجزاء وتجتمع الأُسس ليقوم عليها البناء الشامخ الذي احتضن الفروسية بكل مفاهيمها ومعانيها » (٥٦)

٤ ــ القيم الانسانية في شعر الأخلاق الاجتماعية :

إن الشاعر الجاهلي هو شاعر المجتمع قبل أن يكون شاعر ذاته« يتحدث بضمير الجماعة التي يمثلها ويعتز بانتمائه اليها ، ويرى مجده من مجدها وعزته من عزتها » (٥٧) .

فهو حريص على أن تسود الجماعة التي ينتمي اليها قوة تحمي كيانها ،وأن تتحلى بالخصال الكريمة التي تجلب المحمدة وتدفع المذمة، يؤرق جفنه ان ألم بها ما يغض من شأنها ويلحق بها ذكراً سيئاً في المحافل .

وقد أثرت في الخلق العربي وملامحه وسماته قصائد تستشف منها النظرة السامية للشاعر الجاهلي ،تلك النظرة التي مبعثها ايمان العربي بقيم لاتزال مقدسة كريمة إلى يومنا هذا .

والشاعر الجاهلي يعرض للممارسات الاجتماعية بروح النقاد المتفحص، يشخص عيوبها وسلبياتها ، ويشيد في الوقت ذاته بالمثل الرفيعة ، ويعمد أيضاً إلى حشد تجاربه التربوية والأخلاقية في قصائد لا تذهب بروعتها الايام .

قال عبد قيس بن خفاف : (٥٨)

أجبيل أن اباك كارب يومه	فإذا دعيت إلى العظائم فاعجل
أوصيك ايصاء امرىء لك ناصح	طبن بريب الدهر غير مغفل
الله فاتقه واوف بنذره	وإذا حلفت ممارياً فتحلل
والضيف اكرمه فإن مبيته	حق ، ولا تك لعنة للنزل

---

(٥٦) الفروسية في الشعر الجاهلي ــ نوري حمودي القيسي ص٢٩ ــ ٣٠ .

(٥٧) قيم جديدة للادب العربي القديم والمعاصر ــ د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطىء) ص ٣٦.

(٥٨) هو عبد قيس بن خفاف التميمي البرجمي شاعر جاهلي . وهو ممن افسد على النابغة عند النعمان الاغاني (ساسي) ٩/١٥٨ .

واعلـم بأن الضيف مخبر أهله بمبيتِ ليلته وان لم يسأل
ودع القوارص للصديق وغيره كيلا يروك من اللئام العزل
وصل المواصل ماصفا لك وده واحذر حبـال الخائـن الـمتبدل
واترك محـل السوء لا تحلل به واذ نبـا بك منزل فتحول (٥٩)

والقصيدة حتى نهايتها دستور مستمدة خطوطه الأساسية من تجربة واعية لمتطلبات الحياة، وهي تجربة قائمة على أساس إيجابي ، حيث يوصي الرجل ولده أن يرعى للأخلاق الاجتماعية حرمتها .

والقصيدة حافلة بالمكرمات والفضائل التي ترفع مقام المتحلي بها وتبوئه مكانة بين الناس سامية مرموقة ، وروعة هذه القيم والفضائل انها لاتختص بعصر دون عصر بل هي صالحة لكل زمان ومكان .

يقول محققا المفضليات :

« هي من الأدب الرفيع والخلق السامي ، فهي من أولها إلى غايتها سياسة رسمها الشاعر لابنه جبيل اقتبسها من خلق العربي ومن تجاربه هو وحنكته ، فهي بذلك سجل للمثل الأخلاقي العالي عند العرب ،ودليل على عناية هؤلاء القوم بتربية أبنائهم وحرصهم على السمو»(٦٠).

وممن جرى في مضمار عبد قيس بن خفاف الشاعر الاعشى ،وهو إذ يوصي ولده وصية من ساس الامور وجربها . فإنما يمنحه عصارة خبرة ناضجة في العلاقات الاجتماعية القائمة على قيم أخلاقية حميدة .

قال الأعشى (٦١):

سأوصي بصيراً ان دنوت من البلى وصية من ساس الامور وجربا
بأن لاتـأبى الود من متباعـد ولاتنـأ من ذي بغضـة أن تقربا
فإن القريب من يقرب نفسـه لعمـر أبيـك الخيـر لامن تنسبا

ويعالج بعض الشعراء ظواهر اجتماعية سلبية تترك آثارها السيئة في علاقات الناس بعضهم مع بعض ،ومن هذه الظواهر المصانعة للعدو والاستكبار على الأقارب والمعارف . وفي

---

(٥٩) المفضليات ١١٦ – ان المقدار الذي اجتزأناه للاستشهاد لايغني عن الرجوع الى القصيدة وقراءتها كاملة .

(٦٠) هامش المفضليات ص١٨٥ القصيدة ١١٦ .

(٦١) حماسة البحتري ص١٧٤ .

ذلك يقول بيهس بن ضمرة الضبي (٦٢):

ومـلازم ضبـا يحـدث أنـه ... ود ويـزعم منه مـالم يـزعـم
صنع بأثنـاء المقالـة دائـب ... بين الأقـارب بالخنا والمأثم
أمـا إذا لقي العدو فـثـعلـب ... وعلى الأقـارب شبه ليث ضيغم
فلقد هممـت به الهمـوم فرد لي ... عنـه التحلـم انـه لم يـحلم

فالشاعر لايشخص داء النفاق والجبن فحسب ، بل يظهر بالتزامه الحلم ترفعاً عن الخوض مع السفهاء الذين لايرعون للروابط الاجتماعية حرمة .

ومن الشعر الاجتماعي عند الجاهليين اشارات إلى اهتمام القوم بنوعية السلوك الاجتماعي وهذه الاشارات هي أشبه بما هو معروف اليوم في أوساط الناس بقواعد «الأتيكيت». ومن ذلك قول عدي بن زيد العبادي (٦٣).

إذا أنت فاكهت الرجال فلا تلغ ... وقـل مثل ماقالوا ولا تتزيـد
واياك مـن فرط المزاح فإنـه ... جديـر بتسفيـه الـحليـم المسدد

وللمثقف العبدي (٦٤) أبيـات تعرض جملة من قيم اجتماعية تعكس وجهاً من وجوه التطور الاجتماعي لهذا المجتمع الذي وصفـه بعض الباحثين بأنه المجتمع الذي تسيطر عليه البداوة والبساطة .

ومن هذه الأبيات (٦٥):

لاتقولن اذا ما لم ترد ... ان تتم الوعد في شيء نعم
حبـسن قـول نعـم من بعد لا ... وقبـيح قـول لا بـعـد نعم

ومنها :

واعلـم أن الذم نقـص للفتى ... ومتـى لايتقـق الـذم يـذم
أكـرم الجـار وارعـى حقه ... ان عرفـان الفتى الحق كـرم

(٦٢) حماسة البحتري ص٢٧٤ .
(٦٣) ديوان عدي بن زيد العبادي ص١٠٥ – حماسة البحتري ص ٢٥٤ .
(٦٤) هو العائذ بن محصن بن ثعلبة من بني عبد القيس ، شاعر جاهلي من أهل البحرين ، اتصل بالملك عمرو بن هند وله فيه مدائح. الشعر والشعراء ص٣١١. الخزانة للبغدادي ج٤ ص ٤٣١.
(٦٥) المفضليات ٧٧ .

لاتراني راتعاً في مجلس في لحوم الناس كالسبع الضرم
ان شر الناس من يكشر لي حين يلقاني وان غبت شتم

فالشاعر لايقدم لنا موازنة سطحية بين قول نعم ولا ، وانما يشير إلى الارادة والتصميم والعزم آزاء التّردد والتهاون والاضطراب . ثم ينكر على الناس من خلال تلك الأبيات ان يخوضوا في أعراض الناس غيبة وذماً . ويشير في سخرية لاذعة إلى النفاق الاجتماعي الذي يظهر في أوساط الناس .

ومن النظرات الاجتماعية السديدة نظرة بعض الشعراء إلى قضية الغنى والمال . فالنمر بن تولب حين يعرض نظرته إلى المال ودوره في حياة الانسان في قوله (٦٦) :

أقي حسبي به ويعز عرضي علي إذا الحفيظة أدركتني
وأعلم أن ستدركني المنايا فالا اتبعها تتبعني

تتضح أمامنا نظرة أخلاقية تترفع على الامور المادية بل تضع ذلك في موضع حيوي من حياة الانسان تصان به الأعراض والأحساب ، فالمال ليس غاية لذاتها عند الشاعر وانما هو وسيلة لأشرف غاية .

ولعل النظرة الايجابية إلى المال والغنى والدعوة إلى استثمارهما في ميادين الخير وكسب المحامد تتضح أيضاً في قول أبي قيس بن الاسلت (٦٧)

فمن ورث الغنى فليصطنعه صنيعته ويجهد كل جهد
ولايمنعه من حمد وشكر ولا يبخل به عن فعل رشد(٦٨)

وعند الرجل الكريم حاتم الطائي تبدو النظرة الاخلاقية للمال أوضح وأجلى ،فلا يهم الرجل أن يهب ماله كله ويكسب من وراء ذلك حسن الا حدوثه والذكر الحميد.

يقول (٦٩) :

أماوي أن المال غاد ورائح ويبقى من المال الأحاديث والذكر

---

(٦٦) شعر النمر بن تولب – صنعه الدكتور نوري القيسي ص ١١٩ .
(٦٧) هو صيفي بن عامر ابو قيس شاعر جاهلي – وكان راس الاوس وشاعرها وخطيبها – الاغاني (ساسي) ١٥/١٥٤ .
(٦٨) حماسة البحتري ص٢١٦ .
(٦٩) ديوان حاتم الطائي ص٥٠ .

أماوي أني لا أقول لسائل إذا جاء يوماً : حل في مالنا النزر
أماوي مايغني الثراء عن الغنى إذا حشرجت يوماً وضاق بها الصدر

ويقول :

وقد علم الأقوام لو أن حاتماً اراد ثراء المال كان له وفر
فإني لا آلو بمالي صنيعه فأوله زاد وآخره ذخر

وفي مضمار التوازن الاجتماعي يبرز النابغة الذبياني برجاحة عقله وعمق ادراكه لمتطلبات الحياة الاجتماعية مثلاً حياً لهذا التوازن ، وقد اتخذ سياسة قوامها الاعتدال واللين وتحكيم العقل في السلوك والممارسات دون الجنوح إلى التهور والعصبية المقيتة .

«والاعتدال في فهم القبيلة كان من مقومات سياسة النابغة ومبادئها ، فليست القبيلة عنده التحمس الأعمى أو الانزلاق في تهور قد يجر الويلات ويشط بالقبيلة إلى طريق مظلم مضطرب ، وإنما كان يأخذ الامور أخذ المجرب الحكيم الذي يؤثر التريث على العجلة ويفضل اللين على العنف ، ويعتقد أن مهادنة الناس ومصالحتهم خير وأبلغ في الوصول إلى الغاية من معاداة الناس ومخاصمتهم » (٧٠) .

ومما يصور هذه السياسة الأخلاقية الحكيمة في التعامل الاجتماعي قوله (٧١) :

فإن يك عامر قد قال جهلاً فإن مظنة الجهل الشباب
فكن كأبيك أو كأبي براء توافقك الحكومة والصواب
ولا تذهب بحلمك طاميات من الخيلاء ليس لهن باب

وعند الشاعر الجاهلي يتجسد الحرص الكبير على القيم الأخلاقية والابتعاد عن كل مشين من السلوك والعادات .

والسموأل يعرض لنا هذا الجانب في أبيات له فيقول : (٧٢)

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتديه جميل
إذا المرء لم يحمل على النفس ضيمها فليس إلى حسن الثناء سبيل
تعيرنا أنا قليل عديدنا فقلت لها : ان الكرام قليل

---

(٧٠) النابغة الذبياني — د. محمد زكي العشماوي ص١٧٠ .
(٧١) ديوان النابغة الذبياني — صنعة ابن السكيت ص١٥٥ .
(٧٢) شرح ديوان الحماسة — المرزوقي — ص١١٠ — ١١٣ وتنسب هذه القصيدة الى عبد الملك ابن عبد الرحيم الحارثي

وما قـل من كانت بقاياه مثلنا شباب تسامى للعلى وكهول ..
وما ضرنا أنا قـليـل وجارنا عزيـز وجار الأكثـريـن ذليل
لنـا جبل يحتلـه مـن يجيـره منيـع يـرد الطرف وهو كليل

فالشاعر لايرى المفخرة في المظاهر المبهرجة قدرَ مايرى أن يكون عرضه مصوناً من اللؤم وان قومه كرام وان كانوا في العد قلاً ، وهم يتسامون إلى معالي الامور شباباً وكهولا ، ومن سجاياه الكريمة انهم مع قلتهم ينزلون الجار من نفوسهم مكانة التقدير والاكبار .

ويكن ذو الاصبع العدواني « لقبيلته حباً ووداً وصفاء نابعاً من خلقه النبيل الذي لم يبح له أن ينطوي على غيظ وحقد .يكدر صفو علاقته بقومه ، اولئك الذين سعى جاهداً إلى حقن دمائهم من الضياع » (٧٣).

والالتزام الأخلاقي آزاء أعراف القبيلة مما يتباهى به الشاعر الجاهلي ، ويتضح ذلك في قول ذي الاصبع العدواني (٧٤).

انـكـما مـن سفـاه رأيـكما لاتجـنبانـي الشكاة والـقذعا
ثم اسألا جارتـي وكـنتها هـل كنـت ممـن أراب أو خدعا
أو دعتاني فلـم أجب ولـقد يـأمن مني خليـلي الفجعـا
آبـى فلا أقـرب الـخباء إذا ما ربـه بـعـد هـداة هجعا
ولا أروم الـفـتاة رؤيـتـهـا إن نـام عنـها الحليـل أو شسعا

وفي شعر الصعاليك التزام يمثل هذه القيم والفضائل يحملنا على أن ننظر بشيء من الاكبار لهذه الصفوة المغبونة في مجتمع الجاهلية ، وها هو ذا الشنفرى يرسم لنا صورة مثالية للمرأة العربية .يؤطرها بنظرات أخلاقية مترفعة على شهوات النفس الهابطة يقول الشنفرى (٧٥):

لقـد أعجبتنـي لا سقوطاً قناعها إذا مامـشـت ولا بذات تلفـت
تبيـت بعيـد النوم تهـدي غبوقها لجاراتهـا إذا الهديـة قـلـت
يحـل بمنجـاة من اللوم بيتـها إذا مـا بيوت بالمذمـة حلت
اميمـة لايخـزى نثاهـا حليلها إذا ذكـر النسوان عفت وجلت

---

(٧٣) ديوان ذي الاصبع العدواني – جمع وتحقيق عبد الوهاب محمد علي العدواني ومحمد نايف الدليمي ص١٨ المقدمة .
(٧٤) م . ن ص ٥٨ – ٥٩ .
(٧٥) المفضليات ٢٠ .

ومن يشيد بنفسه وبقومه في الالتزام بمكارم الأخلاق قيس بن عاصم في قوله : (٧٦)

انـي امرؤلايعـتـري خلـقـي دنس يفـنـده ولا أفــن
مـن منـقر في بيـت مـكـرمة والـفـرع ينبـت حـوله الغصن
خطباء حيـن يقـوم قـائلهم بيـض الـوجـوه مصاقع لسن
لا يفطنـون لعيـب جـارهـم وهـم لحفـظ جواره فطن (٧٧)

إن هذه القيم والمثل التي تصافح القلوب فتنعشها غبطة وتملؤها اعجابا والتي حملها الشاعر أمانة تأريخية تصلنا باسلافنا بأوثق الروابط.

ولعلنا من خلال ماقدمنا وقفنا على جوانب من حياة الانسان العربي في الجاهلية وهو يمارس قيمه الانسانية الفاضلة وينادي بالمثل الكريمة .

فقد استثمر الاسلام هذه الطاقات الخيرة التي غرست في اعماق الانسان « فطرة الله التي فطر الناس عليها » في سبيل بناء المجتمع الجديد بما جاء من مبادىء خلقية سامية واحكام اجتماعية سديدة تهدف إلى تحقيق السعادة في مجتمع الانسان وترفع عن كاهله اصر الجاهلية في بعض أعرافها الباهظة المقيتة ، وقد تجلى ذلك في قول الرسول (ص) : « انما بعثت لاتمم مكارم الأخلاق » .

وكان بين يدي وأنا اتابع كتابة هذا البحث ــ مجموعة وفيرة من الشعر الجاهلي قصائد ومقطعات يبدو العربي من خلالها انساناً ملتزماً بهذه القيم حفياً بتلك الفضائل حريصاً على الذود عنها .

وكان فيما عرضته في ثنايا البحث علامات مضيئة على طريق طويل وفي مساحة زمنية رحيبة المدى فسيحة الآفاق يمكن للباحثين أن يرودوها ويستجلوا كثيراً من سماتها الايجابية وخصائصها الكريمة ..... والله الموفق للسداد .

ثبت المصادر والمراجع

ــ تأريخ الأدب العربي ــ المجلد ٢ ــ ر ــ بلاشير ــ ترجمة د. ابراهيم الكيلاني منشورات وزارة الثقافة السورية ــ دمشق ١٩٧٣ .

---

(٧٦) هو قيس بن عاصم بن سنان المنقري احد امراء العرب وعقلائهم كان شاعراً اشتهر وساد في الجاهلية . وهو ممن حرم على نفسه الخمر فيها . وفد على الرسول (ص) فاسلم.
معجم الشعراء ــ المرزباني ٣٢٤ ــ الخزانة للبغدادي ٤٢٨/٣ .

(٧٧) شرح ديوان الحماسة ــ القسم الرابع ص١٥٨٤ .

٢ — تأريخ الأدب العربي — العصر الجاهلي — د. شوقي ضيف — دار المعارف بمصر — ط ٥ — ١٩٦٠ .
٣ — حماسة البحتري — نشرة لويس شيخو — ط ٢ — دار الكتاب العربي — بيروت ١٩٦٧
٤ — الحياة العربية من الشعر الجاهلي — د. أحمد الحوفي — ط ٤ مكتبة نهضة مصر — القاهرة ١٩٦٢ .
٥ — دراسات في الشعر الجاهلي — د. نوري حمودي القيسي — دار الفكر — دمشق — ٩٧٤
٦ — ديوان اوس بن حجر — تحقيق وشرح د. محمد يوسف نجم . دار صادر — بيروت ١٩٦٠ .
٧ — ديوان حاتم الطائي — دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٧٤ .
٨ — ديوان ذي الاصبع العدواني — جمع وتحقيق عبد الوهاب محمد علي العدواني ومحمد نايف الدليمي — مطبعة الجمهور بالموصل ١٩٧٣ .
٩ — ديوان عدي بن زيد العبادي — تحقيق محمد جبار المعيبد — نشرة وزارة الثقافة والارشاد العراقية (وزارة الاعلام) سلسلة كتب التراث ٢ — مطبعة الجمهورية بغداد ١٩٦٥ .
١٠ — ديوان عروة بن الورد — شرح ابن السكيت — تحقيق عبد المعين الملوحي — نشرة وزارة الثقافة السورية .
١١ — ديوان عنترة — تحقيق محمد سعيد مولوي — طبعة المكتب الاسلامي — دمشق ١٩٧٠
١٢ — ديوان النابغة الذبياني — صنعة ابن السكيت — تحقيق د. شكري فيصل — دار الفكر بيروت ١٩٦٨ .
١٣ — شرح ديوان الحماسة (حماسة ابي تمام) — أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي — نشر أحمد امين وعبد السلام هرون . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة ١٩٦٧ .
١٤ — شرح ديوان عنتر — تصحيح ابراهيم الزين — دار النجاح — دار الفكر بيروت.
١٥ — شرح القصائد العشر — الخطيب التبريزي — تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ط٢ — ١٩٦٤
١٦ — شعر تأبط شراً — دارسة وتحقيق سلمان داود القرة غولي . وجبار تعبان جاسم مطبعة الآداب — النجف ١٩٧٣
١٨ — الشعر الجاهلي — منهج في دارسته وتقويمه — د. محمد النويهي .
دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع — بغداد ١٩٧٢ .

١٨ ـ الشعر الجاهلي ـ منهج في دراسته وتقويمه ـ د. محمد النويهي .
ج١ ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة .

١٩ ـ الشعر في حرب داحس والغبراء ـ د. عادل البياتي .
مطبعة الآداب في النجف ـ ١٩٦٩ .

٢٠ ـ شعر النمر بن تولب ـ صنعة الدكتور نوري حمودي القيسي.
مطبعة المعارف بغداد ١٩٦٨ .

٢١ ـ الطرائف الأدبية (مجموعة دواوين ومختارات شعرية) تصحيح وتخريج :
عبد العزيز الميمني ـ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٣٧ .

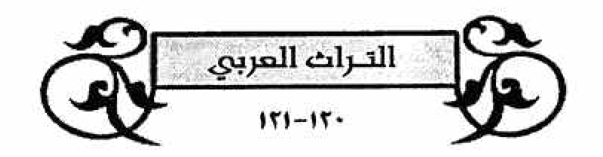
٢٢ ـ الفروسية في الشعر الجاهلي ـ نوري حمودي القيسي .
منشورات مكتبة النهضة ـ بغداد ١٩٦٤ .
مطبعة دار التضامن ـ بغداد .

٢٣ ـ قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر ـ د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطىء)
دار المعارف بمصر ـ ١٩٧٠ .

٢٤ ـ لامية العرب ـ الشنفرى ـ شرح وتحقيق د. محمد بديع شريف
دار مكتبة الحياة ـ بيروت ١٩٦٤

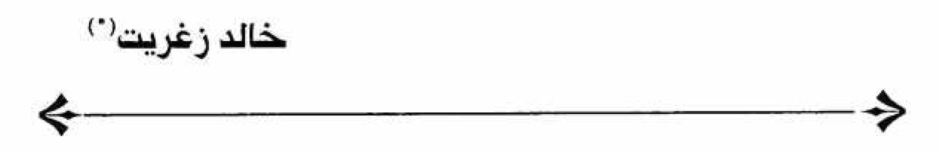
٢٥ ـ المفضليات ـ المفضل الضبي ـ تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هرون
دار المعارف بمصر .

٢٦ ـ النابغة الذبياني ـ د. محمد زكي العشماوي ـ مكتبة الدراسات الأدبية ـ دار المعارف بمصر



القيمة الجمالية للوضيع في الشعر الجاهلي

خالد زغريت(*)



تهدف هذه الدراسة إلى البحث عن القيمة الجمالية للوضيع في الشعر الجاهلي، بوصفها نقيضاً للجليل الرائع المرغوب في الحياة الجاهلية، وتجلت هذه القيمة في أبيات متفرقة ومقطعات تكشف عن رؤية الشاعر الجاهلي الجمالية ووعيه في تجسيد صوره ومظاهره وفق أسس ومعايير تجعل بناء القيمة الجمالية ناجماً عن وعي جمالي أصيل تطبعت به نفس الشاعر وأحاسيسه، فتفنن بإخراجها الجمالي وطرائق بنائها، وترتبط جمالية الوضيع بقدرة الشاعر على بناء موقف جمالي رافض لما هو مذموم في المجتمع، كما ترتبط بقدرة أدواتها على الكشف عن خصوصيات جمالياتها السلبية، وتجسيدها في صور تبني الإحساس الجمالي بالوضاعة.

مقدمة:

كانت الرجولة وفعالها الحميدة مجالاً لتغنّي الشاعر الجاهلي، ووتراً يعزف عليه طربه بمآثرها؛ لأنها تجسّد صورة الإنسان القوي القادر على حماية ذاته وأهله، وقد أحسّ الشاعر الجاهلي بجماليات الرجولة، فجسدها في لوحات فنية رائعة تتنفس إباء وسمواً، وكشف عن وعيه الجمالي بمظاهرها، وكان بالوقت عينه يأنف الضعف والوضاعة في فعال الإنسان، وكان إحساسه الجمالي بها راقياً متقدماً، ولا سيما أن الوضاعة النقيض السلبي للجليل المرغوب في المجتمع القبلي الجاهلي، ويكشف هذا الإحساس الوعي الجمالي الحقيقي للشاعر

(*) طالب دراسات عليا في جامعة البعث.



الجاهلي بالتدرج الجمالي ومكوناته، وبرزت الوضاعة في الشعر الجاهلي بأشكال متعددة سندرسها فيما يأتي:

مدخل: المفهوم الجمالي لقيمة الوضيع:

الوضيع قيمة جمالية تمثّل النقيض السلبي للجليل في مظاهره الحسية، والمعنوية، وفيما يثيره في النفس من أحاسيس، ومشاعر وانفعالات، ويتصف بالسلبية؛ لأنّه غير مرغوب فيه اجتماعياً، ومناقض للقيم التي يتوخّاها المجتمع في فعل الرجل وسلوكه، وتآلف عليه أبناؤه، ويتجلى في الأدب بتصوير مظاهر التفاهة والضَّعَة في سلوك الإنسان وفعله، وبناء موقف رافض له، وتعميق الإحساس بازدرائه، واحتقاره، والوضيع قيمة جمالية سلبية ذات معايير تختلف باختلاف القيم والأذواق في المجتمعات، وترتبط بشروط بيئتها، وأعرافها، وسلم أولوياتها الأخلاقية، والنفعية، والجمالية، وتحمل الضعة صفة السقوط الاجتماعي والجمالي والأخلاقي، وتتخذ الوضاعة درجاتها الجمالية السلبية من مقدار شدة مناقضتها لقيمة الجليل، وثمة عوامل بيئية وطبيعية أنضجت فكرة الوضاعة في ذهن المجتمع القبلي الجاهلي، ارتبطت بمنظومة بنيته الأخلاقية والاجتماعية الخاصتين، وتجلّى الوعي الجمالي بالوضيع عند الشعراء الجاهليين بتصويرهم مظاهره المذمومة اجتماعياً وجمالياً، وكانوا يهدفون بعرض هذه الصور إلى تجنبها وإسقاطها وذمّها قصد تخليص المجتمع منها، والارتقاء بها إلى حال مثالية من الصفاء، فقد تمسّك الجاهليون بالجليل، فوصفوه، وتغنوا به، وترفّعوا عن الوضيع وذموه، وكانت أحكامهم الجمالية أحكاماً قيمية[1] تجسّد المبادئ التي آمنوا بها «وحين تكتسب المبادئ السليمة سلطاناً مباشراً على نفوسنا يصبح موقفنا إزاء هذه المبادئ موقفاً جمالياً»[2].

قيمة الوضيع في الشعر الجاهلي:

برزت صور الوضيع في الشعر الجاهلي في غرض الهجاء الذي عبّر به الشعراء عن ازدراء سلوكٍ مخالف لما يرغب فيه المجتمع، أو موقف مشين، فصوروا ضعته، واحتقارهم له، «وقد كان الهجاء في أساسه ضرباً من معاناة الإنسان للوجود، وإحساساً بما هو مستكره، وتمرُّداً على الرذيلة والخسة والسوء، هو نقد قائم على الوعي، فيه تبرّم بالفساد، ونقمة على

---

(١) الإحساس بالجمال، جورج سانتيانا، ترجمة ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د. ت)، ص٦١.

(٢) المرجع السابق، ص ٧٠.

النقائض التي تشوّه وجه الحياة، وتؤذي الذوق والإحساس والخلق، وتتنكر لقيم الإنسان»[١]، ودار هجاء الجاهليين «على كل ما يناقض مُثُلهم التي كانت تجمعها كلمة المروءة؛ وهي تعني عندهم فضائلهم من الشجاعة والكرم وحماية الجار والوفاء، وما إن يدخل الشاعر في الهجاء فإذا هو يخلّص القبيلة وأشرافها من كل هذه الفضائل»[٢]، وهذا يعني أن الضعة التي جسّدها الهجاء هي صور فنية، قد لا تكون حقيقية، لأن المراد منها حطّ قدر المهجو. غير أنّ الجانب الفني للصورة يكشف عن وعي الجاهليين بالقيمة الجمالية للوضيع، وأهميتها الوظيفية في تقويم المجتمع ونقده، فقد اتخذها الشعراء سلاحاً لتسفيه السلوك الذليل الذي يأباه المجتمع، وكان من أهم ما يعاب به المرء ويدل على ضعته في الجاهلية اتصافه بما يناقض الرجولة من ضعف يحتاج فيه الرجل إلى مَن يحميه، ولذلك شبّه «زهير بن أبي سلمى» بني حصن بالنساء اللواتي وقرن في خدورهنّ، مستنكراً تقاعسهم عن فعال الرجال، ساخراً من ضعتهم[٣](الوافر):

وَمَا أدري وَسَوفَ إخالُ أدري … أَقَومٌ آلُ حِصنٍ أم نِساءُ

وكانت صفة الغدر من أهم صفات الوضاعة في الرجولة الجاهلية، فقد هجا «ضمرة النهشلي»[٤] خصومه من «بني سعد بن تميم»[٥] بغدرهم، فصوّر كهولهم الذين يفترض بهم التمرّس بأخلاق الوفاء والأمانة والرجولة يسابقون فتيانهم الطائشين إلى الغدر، وهي صفة تأنف منها عرب الجاهلية، وتزدريها، وتحطّ من شأن فاعلها[٦](الطويل):

إذا كنتَ في سعدٍ وخالُكَ منهم … غريباً فلا يَغرُركَ خالُك من سعد

(١) قضايا الشعر الجاهلي، فتحي إبراهيم خضر، ط١، المكتبة الجامعية، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٢، ص ٣١٠.

(٢) العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف ، ط٧، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٧٧، ص ٢٠١ .

(٣) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق د. فخر الدين قباوة، ط، دار الفكر، دمشق، سورية ، ودار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص٦٥.

(٤) هو ضَمرَةُ بن ضَمرَة بن جابر النَهشَلي الدارمي، شاعر جاهلي من الشجعان الرؤساء، وهو صاحب يوم ذات الشقوق، من أيام العرب في الجاهلية، أغار على بني أسد، وظفر بهم، في مكان من ديارهم يسمى ذات الشقوق، (؟-؟). تنظر ترجمته في: طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، شرح محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ١٩٧٤، ص ٥٦. والأعلام، خير الدين الزركلي، طبعة جديدة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٨٠، ج٣، ص٢١٦.

(٥) قال أبو عمرو بن العلاء: كانت بنو سعد بن تميم أغدر العرب، وكانوا يُسمون الغدر في الجاهلية «كيسان» ينظر: العقد الفريد، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق د. عبد المجيد الترحيني، ط١، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ١٩٩٧، ج١، ص٧٤.

(٦) لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت)، (مادةكيس).

إذا ما دعوا كَيْسانَ كانت كهولُهم إلى الغدر أدنى من شبابهم المُرْدِ

وكان وصف القوم بالبخل مذمة وضعة، ومنقصة، لأنها تناقض صفة من صفات السيادة وهي الكرم، فهجا «الأسود بن يعفر» بني نجيح، ببخلهم، وشحهم، إذ تركوا ضيفهم يبيت جائعاً عندهم على الرغم من امتلاكهم النياق، وما ذلك إلا لأنهم لئام النفوس، عديموا المروءة[1] (الوافر):

يبيتُ الضَّيفُ عندَ بني نُجيح خميصَ البطنِ ليس له طعامُ

يهونُ عليهمُ أن يَحرِموه إذا حَلبوا لقاحَهمُ وناموا

واتسع غرض الهجاء عند الجاهليين في إبراز وضاعة المهجو في جوانب مختلفة من فعاله، وأخلاقه، ورسموها في لوحات تتداخل فيها قيم السخري مع القبيح والوضيع والجبان، وكان كلّ غايتهم إلحاق الأذى النفسي والمعنوي بالخصم، ولذلك كثيراً ما كانت هذه اللوحات عندهم مفتعلة، تهدف إلى إلصاق الصفات المذمومة بالخصم بقصد إهانته وتحقيره، فلم تنشأ دائماً عن موقف جمالي خالص يجسد موقف الشاعر من فعل وسلوك حقيقيين، وارتبطت الوضاعة في أعراف الجاهليين بمفهوم النسب، فعدوا الأغربة الذين سرى السواد إليهم من أمهاتهم الحبشيات من الوضعاء، لأنهم لا ينتمون إلى نسب عربي أصيل حرٍّ، ولذلك فهم لا يملكون الصفات التي تؤهلهم للسيادة، وهذه الصفات، بحسب الاعتقاد الجاهلي، ترتبط بصفاء النسب الذي يورث المجد[2]، وقد أحسَّ الأغربة بواقعهم الوضيع، وتوجّعوا منه، فتحدّثوا عن معاناتهم مما لاقوه من اضطهاد وضيم وتمييز، فوصف «السليك بن السلكة» ضيم خالاته الذي لحقهنّ بسبب سوادهن، وعبوديتهن[3] (الوافر):

أشابَ الرَّأسَ أنّي كُلَّ يوم أرى لي خالةً وسْطَ الرّجالِ[4]

يَشُقُّ عليَّ أنْ يَلْقَيْنَ ضَيْماً ويَعْجِزُ عنْ تَخَلُّصِهِنَّ مَالي

و شَعَرَ الأغربة بمهانة واقعهم، وتشردهم في الفيافي يطويهم الجوع والغربة «وحيال هذه الحالة، وفي هذا الواقع الشاذ الذي لا تنفع فيه حكمة الصعلوك، ولا صبره، ولا تعقّله، ولا تكيّفه، لم يبق أمامه إلا الخروج على المجتمع، والتفجر الصارخ في وجه ظلم الإنسان

(١) ديوان الأسود بن يعفر النهشلي، تحقيق د. نوري حمودي القيسي، مطبعة الجمهورية، بغداد، العراق، ١٩٧٠، ص ٥٨ .

(٢) (نظرة الصرحاء المتعصبة على الهجنة جردت الهجناء من القيم الخيرة وألصقت بهم نقيضها، بل نفتهم من دائرة الأحرار، وزجتهم في دائرة الاسترقاق والعبودية)، ينظر: الانتماء في الشعر الجاهلي، د. فاروق أحمد أسليم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ١٩٨٩، ص١٦٨.

(٣) ديوان السليك بن السلكة، تقديم وشرح، د.سعد الضناوي، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص ٨٩.

(٤) الخالة هنا: كل أمة سوداء لأن أمه سوداء.



وقسوته، وجشعه، والبحث عن علاقات جديدة بالمجتمع والناس، أكثر إنسانية ورحمة وحناناً وأمناً وعدلاً»[١]، لذلك نجد أن الشنفرى قد اتّخذ سلوكاً ثورياً في بناء القيم المضادة (الوضيع)، إذ جعل الوضاعة صورة جديدة للرجولة، فرسم صورة الصعلوك في أشد مظاهر وضاعته، غير أنه جعله في أمثل صور الرجولة في القوة والسرعة والجلد، والتغلب على وحشية الصحراء، فصوّر بؤس حياته وضعتها، ولم يجعلها تطال إباءه وكبرياء رجولة الجاهلي[٢] (الطويل):

أُدِيـمُ مِطَـالَ الجُـوعِ حتَّـى أُمِيتَـهُ ... وأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحا فأُذْهَـلُ[٣]

وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأرْضِ كَيلاَ يـرَى لـهُ ... عَلَيَّ مِنَ الطَّـوْلِ امْـرُؤٌ مُتَطَـوِّلُ[٤]

ورسم الشنفرى في لاميته لوحة مطولة تبرز مظاهر قيمة الوضيع، إذ صوَّر نفسه قميئاً هزيل الجسد، بارز العظام لشدة نحوله، مرهقاً بجوعه وفقره راح يستف التراب حيناً وحيناً ويشدّ معدته لكيلا يشعر بألم الجوع، وليدرّب نفسه على نسيانه؛ فقد يبست أمعاؤه لقلة طعامه، فبدا كالذئب الهزيل المنهك وهو يبحث عن القوت، يعيش بلا مأوى، مفترشاً الأرض، ضالاً كالحيوانات المتوحشة التي آنسته، فلم تعد تنفر منه، وكأنه إحداها، غير أن الشنفرى كان يلح دائماً على رفد بؤس حياة الصعلوك وضعة حياته، بصور تجسّد الرجولة والبأس والشدة؛ وهذا ما جعل اللوحة أقرب إلى رجولة الصعاليك المهيبة منها للوضاعة، إذ جعل ضعة حياته مختبراً لرجولته، ومثّل الشنفرى صورة الصعاليك في أشد حالات بؤسهم بصورة لذئاب وضيعة أنهكها الجوع والتشرّد في المفاوز، وقد كان العرب يطلقون على الأغربة تسمية الذؤبان[٥] مستمدين وجه الشبه في ذلك من اشتراكهما في الفتك وطريقة العيش، وقد ارتبطت صورة الذئب في أذهانهم بانطباع سيئ يماثل ما رأوه في الأغربة، فالذئب حيوان لئيم الطباع وضيع الغريزة، لأنه «إذا كدّه الجوع عوى فتجتمع له الذئاب، ويقف بعضها إلى بعض، فمن ولى منها وثب إليه الباقون وأكلوه، وإذا عرض لإنسان وخاف العجز عنه عوى عواء

---

(١) الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع – قراءة في اتجاهات الشعر المعارض –، د. علي سليمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ٢٠٠٠، ص ٢٥٤.

(٢) شعر الشنفرى الأزدي، تحقيق ودراسة أحمد محمد عبيد، إصدارات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٠، ص ١١٢.

(٣) أديم: من المداومة، وهي الاستمرار. المطال: المماطلة. أضرب عنه الذكر صفحاً: أتناساه .

(٤) امرؤ متطول: منان.

(٥) تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق عبد الكريم الغرباوي، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٧، مادة (ذاب).

استغاثة، فتسمعه الذئاب، فتقبل على الإنسان إقبالاً واحداً، وهم سواء في الحرص على أكله، فإن أدمى الإنسانُ واحداً منها وثب الباقون على المدمّى، ومزقوه وتركوا الإنسان»[١]، واتّخذ العرب منه رمزاً للأفعال الوضيعة، فوصفوه بأوصاف مختلفة جميعها تدلّ على قبح سلوكه[٢].

وأحسّ الأغربة الصعاليك بالشبه بينهم وبين الذئاب في سلوك العيش والطباع الشرسة، فتحدّثوا عن أنفسهم من خلال تصوير الذئب، وثمة لوحات مميزة للذئب في أشعارهم[٣]، ولاسيما عند الشنفرى الذي رسم لوحة متكاملة للذئب، عكس فيها انفعالاته وأحاسيسه، وتجربته الشخصية عبر مشهد جوعه، وهزاله وقبحه، فجعل الذئب الجائع الهزيل معادلاً موضوعياً له[٤]:

مُهَلَّلَــــةٌ شِــيبُ الوُجُــوهِ كأنَّهـــا ... قِــداحٌ بكَفَّــيْ ياسِــرٍ تَتَقَلْقَــلُ[٥]

مُهَرَّتَــــةٌ فُــوهٌ كــأنَّ شُــدُوقَها ... شُقُوقُ العِصِــيِّ كَالِحَـاتٌ وبُسَّـلُ[٦]

رسم الشنفرى الذئاب في لوحة تثير الإحساس بوضاعة مشهد هزالها وجوعها، فكانت «براعته عالية في القدرة على رسم حياة الذئاب، وإتقان عرض صفاتها الحسية التي تنبئ بما تنطوي عليه نفوسها»[٧]، وألح الشنفرى على إظهار التشابه بين الذئب والصعلوك، فمثّل بوصف اجتماع الذئاب الجائعة ونواحها لمشهد التقاء الصعاليك، موحياً بتشابه اللون والهزال والتوحش، وطريقة البحث عن الطعام، فأظهر هذه الذئاب غبراء سوداء، وبتعبير أدقّ «قدّم

(١) حياة الحيوان الكبرى، كمال الدين الدميري، ويليه عجائب المخلوقات، وغرائب الموجودات، زكريا القزويني، دار الألباب، بيروت، لبنان، (د.ت)، ج١، ص ٤٦١.

(٢) «كانت العرب تقول :أغدر من ذئب، وأختل، وأخبث، وأخون، وأجول، وأعتى، وأعوى، وأظلم، وأجرأ، وأكسب، وأجوع، وأنشط، وأوقح، وأجسر، وأيقظ، وأعقّ، وألأم من ذئب»، وقالوا: رماه الله بداء الذئب. ينظر: حياة الحيوان الكبرى، ص٤٦٤، و: الذئب في آداب الشعوب، مصطفى طلاس، دار طلاس للطباعة والنشر، دمشق، سورية، ١٩٩٧، ص ٢٧٣، و٢٧٤.

(٣) خاطب «تأبط شراً» الذئب مبيناً الشبه بينهما، ووصفه صراحة بالخليع، ينظر، ديوان تأبط شراً، إعداد وتقديم طلال حرب، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص ٨١ ، ٨٢.

(٤) شعر الشنفرى، ص ١١٣، و١١٤، و١١٥.

(٥) مهللة: رقيقة اللحم. شيب: جمع أشيب. القداح: جمع قدح وهو السهم قبل بريه، وهو أيضاً أداة للقمار. الياسر: المقامر. تتقلقل: تتحرك وتضطرب .

(٦) مهرتة: الواسعة الأشداق. الفوه :ج الأفوه للمذكر، أي المفتوح الفم. الشدوق :ج شدق ، وهو جانب الفم. كالحات: مكشرة في عبوس. البسل: الكريهة المنظر .

(٧) مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ، د. حسين جمعة ، ط١، دار دانية، دمشق، ١٩٩٠، ص ٢٧١.



الشنفرى، عبر الذئب، مشهديه الحياتي والنفسي، فيدخل معه في دائرة الاندماج والتوحّد»[١]، فكانت «ذئاب الشنفرى في بحثها عن القوت هي تجليات حسية أو مسرحية لحاله، فالشنفرى الجائع رأى أن الموجودات كلّها جائعة»[٢].

قيمة الوضيع في لوحة (الصعلوك):

لا شكّ في أن ما عرضناه حتى الآن يمثّل قيمة القبيح غير أن اللوحة التي تمثّل قيمة الوضيع بأجلى صورها نجدها في أبيات «عروة بن الورد» هجا بها الصعلوك الوضيع، على الرغم من أنها لا تعدّ نموذجاً سائداً في الشعر الجاهلي، فقد صوّر الصعلوك في مظهرين، أحدهما يجسّد الصعلوك الذي يمثّل أنصع صور الرجولة، فأضفى عليه مظاهر الجليل، وثانيهما جسّد الصعلوك المستكين المستذل الذي يعيش حياة وضيعة بإرادته، فذمّه، واستوضعه بقسوة جعلته وضيعاً في عين السيد والصعلوك، وهذا يعني أنه مثّل أحط صور الوضاعة قال عروة[٣] (الطويل):

لَحا اللهُ صُعلوكاً إذا جَنَّ لَيلُـــهُ ... مُصافي المُشاشِ آلِفاً كُلَّ مَـجزَرِ[٤]

يَعُدُّ الغِنى مِن نَفسِهِ كُلَّ لَيلَـــةٍ ... أَصابَ قِراها مِن صَديقٍ مُيَسَّـرِ[٥]

يَنامُ عِشاءً ثُمَّ يُصبِـحُ ناعِسـاً ... يَحُتُّ الحَصى عَن جَنبِهِ المُتَعَفِّـرِ[٦]

قَليلُ التِماسِ الزادِ إِلّا لِنَفسِـهِ ... إِذا هُوَ أَمسى كَالعَريشِ المُجَـوَّرِ[٧]

يُعينُ نِساءَ الحَيِّ ما يَستَعِنَّـهُ ... وَيُمسي طَليحاً كَالبَعيرِ المُحَسَّـرِ[٨]

وسندرس البناء الفكري والجمالي في هذه اللوحة على النحو الآتي:

---

(١) حركة النقد العربي الحديث في الشعر الجاهلي، د. ريم هلال، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ١٩٩٩، ص ٧٢.

(٢) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سورية، ١٩٧٥، ص ٣١١.

(٣) ديوان عروة بن الورد، شرحه وقدم له ووضع فهارسه د سعيد ضناوي، ط١، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص١٤٩.

(٤) لحا: قبح، ولعن. جَنّ: ستره. مصافي: مستخلص. المشاش: كلّ عظم لا مخ فيه، ومشّه: مصّه ممضوغاً. المجزر: مكان الذبح.

(٥) القِرى: إطعام الضيف. المُيسر: ذو الغنى والسعة.

(٦) العِشاء: أول الظلام. يحتّ: يفرك الشيء اليابس عن الثوب. المتعفّر: المتمرّغ بالتراب.

(٧) التمس: طلب. العريش: ما يستظل به. المُجوّر: المتهدم.

(٨) الطليح: الذي أصابه الإعياء حتى كاد يسقط. المُحسّر: الجمل أو الناقة، أصابهما التعب.

أ- البناء الفكري لقيمة الوضيع:

رفع «عروة» لواء مناصرة الصعاليك الذين أزرى بهم المجتمع القبلي بمعاييره الظالمة التي أدت إلى اضطهاد فئة من أبنائه، فحمل همّ إنصافهم، وأخلص في مناصرة قضيتهم الإنسانية، فتفانى في الدفاع عنها، وآلمه أن يستسلم الصعلوك لخموله واستعباده، فيحطّ من قدر نفسه بتعطيل رجولته في البحث عن مخرج يصون كرامته البشرية، وأوجعه أن يرى بعضهم يستكين للذل بإرادته، فرفض سلوكه، وبيّن مظاهر الضعة والتفاهة في فعله وشكله اللذين ارتضاهما الصعلوك القانط لنفسه، فشكّل من محوريهما قيمة الوضيع:

١- الشكل الوضيع:

رسم «عروة» الصعلوك خامل المحيا، وسخ الثياب، متهدّماً كركام عريش يتهاوى، مجهداً كبعير هزيل، فأظهره في شكل شديد التفاهة، يبعث على احتقاره.

٢ - الفعل الوضيع:

تتعلّق الوضاعة بالفعال الدنيئة، التافهة التي تحطّ من قدر الإنسان وكرامته، وبرزت هذه الفعال في لوحة الصعلوك وفق الآتي:

الخمول: اتصف الصعلوك بالخمول والكسل، فهو ينام باكراً ويصبح نعساً، كثير الإعياء.

الدناءة: كان الصعلوك يرتاد مكان الذبح ليحظى ببقايا عظام لا مخ فيها، ويمضــغها، أو ينتظر من يحسن إليه بطعام، وكان يعين النسوة بأعمال لا تليق بالرجال، تنهكه إعياءً.

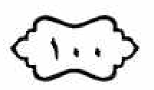
الأنانية: بدا الصعلوك مكتفياً بتأمين قوته بمذلة، لا يبالي بحاجات أهله وعياله، ولا يهمّه إلا نفسه، وتدلّ هذه الفعال المذمومة في المجتمع علىالضعة والحقارة في عالم يمجّد الكــرم والإيثار.

ب - البناء الجمالي لقيمة الوضيع:

شكّل «عروة» فكر الوضيع في بناء جمالي، يولّد في النفس الشعور بضعة الصعلوك، ويبني موقفاً رافضاً لسلوكه في الحياة، وقد تأسس هذا البناء في اللوحة وفق ما يأتي:

١ - الألفاظ الموحية بالوضيع

بُنيت اللوحة على جملة ألفاظ توحي بعالم الضعة والتفاهة، فكوّنت اللبنة الجمالية الأولى في تشكيل الإحساس بالوضيع، وقد استعمل عروة هذه الألفاظ بطريقتين، الأولى: توحي بشكل غير مباشر بالضّعة من خلال تقييدها بألفاظ وسياق يكسبها التعبير عن الضّعة مثل:(مصافي، وتعني استخلاص ما في الشيء، وأصبحت تعني «مصّ المشاش» بإضافتها إلى المشاش، فأوحت بالدناءة، أما لفظ «مجزر» فهو يعني مكان الذبح، وفي السياق ضمّنه



معنى المكان الذي ترمى به العظام، فأوحى بالدناءة كذلك، ولفظ «العريش» يعني بناء الخيمة، وبوصفه بالمجوّر، دلّ على الشكل التافه المجوّف؛ وتعني كلمة «يعين» المساعدة وحين قرنها بنساء الحيّ أصبحت تدلّ على ضعة الفعل ودناءته. وأوحى لفظ «البعير» بتقييده بالطليح بمَثَل أعلى للضعف، أمّا الطريقة الثانية: فاستعمل فيها ألفاظاً توحي معانيها بالضعة، وسنحصيها في الجدول الآتي، مبينين دلالة صيغها على تعاظم شكل الوضيع وتصاعد شدة فعله اللذين يعملان على تضخيم الإيحاء بالوضيع، وتجسّد دلالاته:

الألفاظ الموحية بالوضيع	دلالاتها	مجالها	معيارها الجمالي
لَحا	ذم السلوك المشين	دناءة: فعل وضيع	دلالة الفعل الماضي على ثبات الذم والسلوك المشين
صُعلوكا	فقر، دنو منزلة	دناءة: فعل وضيع	دلالة الصفة على ثبات الوضاعة
المُشاشِ	تفاهة	دناءة: فعل وضيع	دلالة اللفظ على مثل أعلى للدناءة وهو رأس العظم الذي لا مخّ فيه
ناعِساً	كسل	خمول: شكل وضيع، وفعل وضيع	دلالة اسم الفاعل على استمرار الخمول
يَحُتُ	وساخة، تفاهة	خمول: شكل وضيع	دلالة الفعل المضارع على تجدد الوساخة واستمرارها
المُتَعَفِّرِ	قذارة، تفاهة	وساخة، دناءة: شكل وضيع، فعل وضيع	دلالة اسم الفاعل على استمرار التعفّر
المُجَوَّرِ	ضعف، تهدّم	هزيل: شكل وضيع	دلالة اسم المفعول على استمرار التهدم
طَلِيحاً	إعياء، ضعف	هزيل: شكل وضيع	دلالة المبالغة على تكثير الإعياء وشدّته
المُحَسَّرِ	إعياء، ضعف	هزيل: شكل وضيع	دلالة اللفظ على مثل أعلى للإعياء وهو البعير المجهد الضعيف

٢ـ المظاهر الحسية والمعنوية للوضيع:

جسد «عروة» قيمة الوضيع من خلال تصوير مظاهره الحسية والمعنوية في فعل الصعلوك وشكله، وسنحددها، ونبيّن الأسلوب الذي استعمله الشاعر بقصد تمكين الإحساس بالوضيع وفق الجدول:

رقم البيت	المظاهر الحسية والمعنوية للوضيع	مجال المظهر	نوع المظهر	التمكين الجمالي للمظهر
١	ارتياده المجازر في الليل ليبحث فيها عن العظام ويقتات بمضغها	دناءة: فعل وضيع	معنوي	تجسيم المعنوي (الدناءة)، بحسي (ارتياد المجازر ومصّه المشاش)
٢	يرى نفسه لفقره وجوعه غنياً إذا ما حصل على طعام	دناءة: فعل وضيع	معنوي	تصوير تقريريّ حسيّ
٣	نومه باكراً واستيقاظه خاملاً لأنّه يفترش الأرض بغبارها وحصاها	خمول: فعل وضيع، شكل وضيع	معنوي حسي	تجسيم المعنوي (الخمول) بحسي (النوم والاستيقاظ)
	يزيل عن ثوبه تعفّره بالتراب	وساخة: شكل وضيع	حسي	تجسيم الحسي (الوساخة) بحسي (إزالة الوساخة والتعفّر عن الثياب)
٤	قلة اهتمامه بغير نفسه	أنانية: فعل وضيع	معنوي	تصوير تقريري
	تهالكه تعباً في المساء يجعله مثل ركام بيت متهدّم	هزال، ضعف: شكل وضيع	معنوي	تنظير الهزال والتهالك بمثل أعلى هو البيت المتهدّم
٥	إجهاده لتلبية طلبات النساء	دناءة: فعل وضيع	معنوي	تجسيم المعنوي (الدناءة) بحسي (إعانة النساء)
	تهاويه من الإعياء مثل بعير مجهد هزيل	هزال، ضعف: شكل وضيع	حسي	تنظير الهزال والضعف بمثل أعلى هو (البعير المجهد)

اهتم «عروة» بإظهار مظاهر الفعل الوضيع[1]، لأنّ الوضاعة تتعلّق بفعل الإنسان وإرادته، وهي من صنعه، وجعل الشكل الوضيع نتيجة للفعل، فاتساخ شكل الصعلوك، وهزاله تولّدا من دناءة فعله وخموله، وعروة كان يوجه ذمه وإدانته لفعل الصعلوك، لأنّه مصدر وضاعته.

٣ــ جماليات الصورة والصدى: (جمالية منظورات الخواء في بناء لوحة الوضيع: طيف القبر وإيقاعه)

تجلّى وعي «عروة» الجمالي بقيمة القبيح، بقدرته على تجسيد معاني تفاهة فعل الصعلوك ومظهره ودناءة سلوكه بصور فنية تثير الإحساس بالضعة، وتعمل على بناء موقف جمالي رافض لها، وكانت الصورة شكلاً جمالياً متولداً من المعنى؛ لأنّ «المعاني وحدها، هي المُجسِّمة لجوهر الأسلوب، فما الأسلوب سوى ما نضفي على أفكارنا من نسق وحركة»[2]، فنوّع لذلك «عروة» أساليب تصويره في بناء مظاهر الوضيع، فعُني بالتصوير الحسي الوصفي لسلوك الصعلوك ومرآه، فاستعمل التصوير التقريري الذي ينقل مظاهر الشكل والفعل مباشرة من دون الاستعانة بوسيط فني بلاغي؛ لأنّ تفاهة فعل الصعلوك وشكله منحت الوصف قوة تعبيرية بالغة التأثير الجمالي، غير أنّ «عروة» لوّن هذا الوصف أحياناً بصور بلاغية تقوم على التشبيه الذي يعينه في تجسيم[3] المظاهر المعنوية للفعل الوضيع، بقصد تعميق الإحساس الجمالي بها، وجعلها محسوسة تخاطب الحواس. والتصوير في جوهره «تشكيل لغوي يُكَوِّنُه خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالَم المحسوس في مقدِّمتها، لأن أغلب الصور مستمَدَّة من الحواس على جانب ما، لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية»[4]، التي تعمل على توليد التأثير والإقناع. فشبّه «عروة» تهدّم الصعلوك من الإعياء بعريش متهدّم، وشبّه تهاويه من الإجهاد، بتهاوي البعير الذي أسقطه الكلل، وجعل المشبه به في كلا التشبيهين مثلاً أعلى للهزال والخواء والإجهاد وفق رؤيته الجمالية المستمدَّة من خبرته الجمالية الحسية في بيئته البدوية، وكان إلحاحه على توظيف التنظير[5] بمُثُل عليا يهدف إلى الإقناع من خلال قوة التأثير النفسي الجمالي، وتضافرت هذه الصور في متن

(١) بلغ عدد المظاهر التي تجسّد الفعل الوضيع (بحسب جدول المظاهر الحسية والمعنوية)(خمسة مظاهر) والشكل (أربعة مظاهر).

(٢) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ط٣، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٧، ص٦٥.

(٣) استعمل الشاعر أسلوب التجسيم في اللوحة، (أربع مرات).

(٤) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري -دراسة في أصولها وتطورها، د.علي البطل، ط٣، دار الأندلس، بيروت، لبنان ، ١٩٨٣، ص١٥.

(٥) استعمل أسلوب التنظير في اللوحة (مرتين).

اللوحة لتشكل من جملة مكوناتها الاستعارية صورة خلفية في اللوحة أوحت بطيف القبر وجماليات منظورات الخواء، فقد اعتمد «عروة» في بناء لوحة الصعلوك الوضيع على جملة منظورات من المرئيات والنظائر التي تجسّد التفاهة والدناءة والهزال، تشعّبت من صورة مركزية توحي بالخواء، بدت في خلفية اللوحة على النحو الآتي:

منظورات الموت: ظهرت المنظورات التي توحي بالموت في شكلين، الأول: يمثّل الموت المادي؛ وتجلى بصورة الظلمة الذي يتستّر بها الصعلوك، وعظام الذبائح، ومكان الذبح، والتعفر بالتراب، وأمّا الشكل الثاني: فيمثّل الموت النفسي؛ وتجلّى بخمول مرأى الصعلوك ونعاسه، وخمود رجولته في ممارسة أعمال تميت الرجولة.

منظورات المَحْل: وظهرت من خلال صور الجدب المادي، والنفسي، أما المادي فتجلى بيباس حياة الصعلوك، ونومه باكراً بسبب خلوّ حياته من الراحة أو السمر، وبتلاشي قواه وانهيارها إجهاداً من أعمال مشينة للرجولة، وأمّا النفسي فظهر بأنانيته، واضمحلال إرادته وهمته، وقنوطه الذي جعله يرى إصابة طعام ليلة ثراء.

منظورات الخراب: تمحورت منظورات الخراب المادي على صورة العظام التي تدل على خراب الحياة، وعلى البيت المتهدّم الذي خلا من الحياة مادياً ومعنوياً.

وقد ارتبطت هذه المنظورات جميعها بدلالة الموت والخواء، وشكّلت طيفاً لصورة القبر الذي ظهرت أهم مكوناته الحسية بالعظام، ومكان الذبح، وتهدم البيت، والظلمة والوحشة، وأما مكوناته النفسية فظهرت بموت الرجولة وخمولها، ومحْل النفس وخوائها وقنوطها وتهاويها.

وأنشأ «عروة» لصورة الطيف في لوحته صورةً صوتية توقّع بإيحاءات جرس حروفها[1] إيقاعاً جنائزياً يحمل دلالة السكون والوحشة والخراب والموت والقبر، فكرر حرف اللام الذي يوحي صوته في سياق اللوحة بالاستقرار والسكون (تسعاً وعشرين) مرة، وكرر حرف السين الذي تمنح صفته المهموسة دلالة على الرخاوة والخفاء والاستقرار (اثنتي عشرة) مرة، وكرر حرف الراء الذي يوحي صوته بالحفر والطمر (ثماني مرات)، وحرف الباء الذي يوحي شكله بشكل القبر، أما صوته فيوحي بالحفر والشقّ (أربع مرات)، وكرر حرف القاف الذي يوحي صوته باليباس والجفاف (ثلاث مرات)، وتشكّل الحروف الثلاثة

(١) للألفاظ قيمة ذاتية إذ تقدم المتعة الحسية التي يجدها المتلقي مستمعاً أو قارئاً، فتنشأ من تتابع أجراس حروفها، ومن تـوالي الأصوات التي تتألف منها في النطق، وفي الوقوع على الأسماع وتتمثل المتعة الجمالية للإيقاع بتعميق الإحساس بالقيمة الجمالية سلبية كانت أو إيجابية. ينظر: قضايا النقد الأدبي، د. بدوي طبانة، دار المريخ، الرياض، السعودية، ١٩٨٨، ص١٤٧.

الأخيرة كلمة قبر، وكرر حرف الفاء الذي يوحي صوته ببعثرة النفَس، والحفر والشق(ست مرات) وكرر حرف الشين الذي يوحي ببعثرة النفس والنهاية والاضمحلال والحزن (أربع مرات). لقد شكل تكرار هذه الحروف بنيةً إيقاعية، توحي بعالم الموت والخراب، فكانت صورة صوتية لطيف القبر، حققت متعة حسية سماعية عمّقت الإحساس بضعة الصعلوك وتلاشيه، وتحوّله إلى صدى موت خفق في كل أنساغ اللوحة.

٤ ـ جماليات التجلي والإضمار في بناء الرمز الوضيع(*البيت المتهدم*):

اتصفت تجربة عروة الشعرية والحياتية بالنزعة المثالية التي تعني بلوغ النموذج الأكمل فنياً وإنسانياً، فجسّد على المستوى الشعريّ مظاهر الضعة ببنى لفظية وتصويرية وإيقاعية، تنشد أبلغ التأثير في بناء الإحساس بالضعة، وعمل على تضخيم مظاهرها وتهويلها، والتنظير لها بمثل عليا للوضاعة والدناءة، وكان يهدف بذلك إلى الارتقاء بصورة الصعلوك الوضيع إلى المثل الجمالي الأعلى للضعة، فانصبّ عمله الفني على البناء الجمالي لرمز الوضاعة في صورة الصعلوك واستجلائها، وقد انبثقت الصور الجمالية، التي عملت على تجسيد الرمز الوضيع من جملة مشاعر «عروة» إزاء هذا الصعلوك الذي مثّل اعتداء صارخاً، بخموله وذله، على جملة مبادئه وفكره، لأنه كان يعدّ نفسه حامل لواء مناصرة الصعاليك بصفتهم فئة مضطهدة، انتهك المجتمع بنظامه الجائر حقوقها الإنسانية. وكان جزء من دفاعه عنهم يتخذ مشروعيته من رجولة الصعاليك وإبائهم، وكرامتهم، غير أن هذا الصعلوك أحبطها بمذلته وهوانه. فاتصفت مشاعر «عروة» تجاه الصعلوك الوضيع بالنزعة الانتقامية، ولاشكّ في أنّ المشاعر الإنسانية عامة «ما هي إلا رموز واضحة لحقيقة جوهرية خفية، وهذه الحقيقة يمكن أن يعبر عنها بمشاعر مختلفة بعضها عن بعض تماماً»[(١)]؛ لذلك عمد «عروة» بدافع نزعة الانتقام والثأر من اعتداء الصعلوك إلى تصويره طيفاً للقبر والموت، مضمراً مشاعر الاحتقار له والرغبة في تدميره، فمن المبدأ الجمالي؛ يمثّل الصعلوك نموذج ضعة يميت الجمال ويزهقه؛ ولذلك يعني تدميره «لعروة» انتصاراً للجمال وحفظاً له، حيث «لا يدخل في نسيج الجمال إلا ما هو خير في الحياة»[(٢)]. والصعلوك كان شراً في الحياة يقتضي إزالته، وأمّا من المبدأ الوجداني الذاتي؛ فإن الصعلوك الوضيع انتهاك لمبادئ الرجولة التي يمثّلها «عروة» ويدافع عنها، ويقتضي هذا الدفاع تدمير ما يهددها. ويسوّغ «مبدأ إدراج دوافع حفظ

---

(١) النقد الحديث وخطاب التنظير، د. عبد الإله الصائغ، ط١، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، اليمن، ٢٠٠٠، ص١٣٣.

(٢) الإحساس بالجمال، ص ٣٤٤.

الذات في مقابل غريزة التدمير أو الموت[1]»، «لعروة»، قتلَ الصعلوك الوضيع، وجعل صورته جملة منظورات للخواء والموت والقبر. وهو مبدأ ينسجم مع تجربته الوجدانية في تبني مبدأ الصعلكة وأبوّتها الذي قام على نزعة عنف دموية تجلّت بالسلب والإغارة والقتل.

خاتمة :

نستنتج مما سبق أن «عروة» قد مثّل في لوحة الصعلوك القيمةَ الجمالية للوضيع في بنائها الفكري والجمالي، لكن هذه اللوحة لا تشكّل نمطاً جمالياً شائعاً في الشعر الجاهلي، لأنّ الشعراء لم يعنوا كثيراً بإخراج لوحات تجسد الضعة في صورها الحياتية الواقعية، بل اكتفوا بتجسيدها في متن هجائهم على شكل أبيات يختلط فيها القبيح والسخري، وهي تتصف بالصدق الفني أكثر من اتصافها بالصدق الواقعي؛ لأنها في غالبيتها كانت تهدف إلى ذم المهجو، والحطّ من منزلته من خلال إلصاق بعض صفات الوضاعة به، ولا يعني ذلك ضعف الوعي الجمالي بهذه القيمة عند الشعراء الجاهليين، بل كان نتيجة لميلهم إلى التغني بالمثل والقيم والمفاخر التي تثير قرائحهم وتهيّج مشاعرهم، وتنسجم مع تطلعاتهم في تمثّل الأمجاد والمعالي، والسمو عن الصغائر إلا في مجال ذم الأعداء.

(١) الموجز في التحليل النفسي، سجموند فرويد، ترجمة سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، راجعه مصطفى زيـور، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٦٢، ص٨٩.



ثبت المصادر والمراجع :

أـ المصادر :

١. الأعلام، خير الدين الزركلي، طبعة جديدة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٨٠م.
٢. تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق عبد الكريم الغرباوي، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٧م.
٣. ديوان الأسود بن يعفر النهشلي، تحقيق د. نوري حمودي القيسي، مطبعة الجمهورية، بغداد، العراق، ١٩٧٠م.
٤. ديوان تأبط شراً، إعداد وتقديم طلال حرب، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م.
٥. ديوان السليك بن السلكة، تقديم وشرح، د.سعد الضناوي، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤م.
٦. ديوان عروة بن الورد، شرحه وقدم له ووضع فهارسه د سعيد ضناوي، ط١، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م.
٧. شرح شعرزهير بن أبي سلمى، تحقيق د. فخر الدين قباوة، ط، دار الفكر، دمشق، سورية، ودار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ١٩٨١م.
٨. شعر الشنفرى الأزدي، تحقيق ودراسة أحمد محمد عبيد، إصدارات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٠م.
٩. لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت).

ب ـ المراجع:

١٠. الإحساس بالجمال، جورج سانتيانا، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د. ت).
١١. الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ط٣، الدار العربية للكتاب، تونس، م١٩٧٧.
١٢. الانتماء في الشعر الجاهلي، د. فاروق أحمد أسليم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ١٩٨٩م.
١٣. الذئب في آداب الشعوب، مصطفى طلاس، دار طلاس للطباعة والنشر، دمشق، سورية، ١٩٩٧م.
١٤. حياة الحيوان الكبرى، كمال الدين الدميري، ويليه عجائب المخلوقات، وغرائب الموجودات، زكريا القزويني، دار الألباب، بيروت، لبنان، (د.ت).

١٥. حركة النقد العربي الحديث في الشعر الجاهلي، د. ريم هلال، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية ، ١٩٩٩م.
١٦. الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع – قراءة في اتجاهات الشعر المعارض –، د. علي سليمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ٢٠٠٠م.
١٧. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري –دراسة في أصولها وتطورها، د.علي البطل، ط٣، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ١٩٨٣م.
١٨. طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، شرح محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ١٩٧٤م.
١٩. العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، ط٧، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٧٧م.
٢٠. العقد الفريد، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق د. عبد المجيد الترحيني، ط١، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ١٩٩٧م.
٢١. قضايا الشعـر الجاهلـي، فتحي إبراهيم خضر، ط١، المكتبة الجامعية، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٢م.
٢٢. قضايا النقد الأدبي، د. بدوي طبانة، دار المريخ، الرياض، السعودية، ١٩٨٨م.
٢٣. مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، د. حسين جمعة، ط١، دار دانية، دمشق، سورية، ١٩٩٠م.
٢٤. مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سورية، ١٩٧٥م.
٢٥. الموجز في التحليل النفسي، سجموند فرويد، ترجمة سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، راجعه مصطفى زيور، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٦٢م.
٢٦. النقد الحديث وخطاب التنظير، د. عبد الإله الصائغ، ط١، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، اليمن، ٢٠٠٠م.

مصر
فصول
العدد رقم 1
1 يناير 1994

الكتاب الغريق*

عبد الفتاح كيليطو**

عندما سقط القاضى أبو زكريا مريضا، أمرنى بأن أحضر له أحد كتبه وألقيه فى الماء، قلت له: لم أمرتنى بهذا يا سيدى. قال أخشى أن يأتى أحد من بعدى فلا يفهمه، ويكون سببا فى ضلاله»

البادسى ـــ «المقصد»

فى «حكاية حاسب كريم الدين»(١) يوجد حكيم يدعى دانيال، يحظى باحترام شامل لكنه جد حزين على أن لا يكون له ولد يرث علمه. إن العقم هنا كما هو الشأن فى كثير من حكايات (ألف ليلة وليلة) ينبغى فهمه على أنه وقف لتوصيل المعرفة، مع ذلك فدانيال له مريدون يتبعون تعاليمه. لكن الإرث مسألة عائلية. ووحده الابن يستحق أن يتسلمه. إن المعرفة مثلها مثل الإرث ينبغى أن تعود للابن. لكن نقل الإرث يقتضى أولا نقل الحياة. والحكيم لا يستطيع القيام بذلك، ربما لأنه يحس، بارتباك، أن هبة الحياة تساوى موته.

لقد استجيبت دعوته أخيرا، وأصبحت زوجه حاملا. بعد ذلك بقليل أثناء سفره عبر البحر، تحطمت سفينته وغرقت كتبه، نجا من الموت بعد أن تعلق بأحد ألواح السفينة، ونجح فى إنقاذ خمس ورقات من كتبه.

لكن لماذا هذا السفر البحرى؟ ولماذا يسافر بمكتبته؟ فى غياب أى تعليل لذلك فى النص، يمكن أن نسجل فقط أن دانيال لا يفارق كتبه، حتى فى السفر ينبغى أن يحملها معه، كأنه واحد منها. لنشر هنا بأن كلمة «بحر» هى المعادل للكلمة «Mer» فى اللغة الفرنسية، تعنى «جوف الرحم»، والفعل تبحّر (الذى يظهر فى نهاية الحكاية، فى اللحظة التى يصبح فيها «حاسب بن دانيال» عالما كبيراً)(٢) يعنى «التعمق، الدخول إلى الأمام أو إلى العمق، وتعنى الاستغراق فى دراسة العلم»(٣)، فالحديث عن العلم، يعنى الرجوع إلى عنصر الإبحار: فالذى يمتلك علما كثيرا يعتبر بحرا؛

---

* ترجم هذا النص عن الفرنسية وهو الفصل الرابع من كتاب L'oeil et L'eguille essais sur les milles et un nuit, edition le Fennec-1992. من الصفحة ٢٨ إلى الصفحة ٦٨.

** ترجمة محمد آيت المنعم، باحث من المغرب.

لقد اختفت الكتب ودانيال بدوره يجب أن يختفي، لقد قضى نحبه قبل أن يولد الابن بأيام قليلة. فالإعلان عن ميلاد الابن هو الإعلان كذلك عن موت الأب، إن السفينة تحطمت ولم يبق منها سوى لوح، والكتب غرقت ولم يبق منها سوى خمس ورقات، وحياة دانيال مهددة؛ حيث إنه لم يعش إلا برهة من الزمن بعد الحادث، إن هذه المصائب الثلاث هي الشرط لولادة الابن.

وهو يعلم بأجله المحتوم وضع الأوراق الناجية في صندوق ثم أغلقه، واستودعه عند زوجه، ووصاها أن تسمي المولود باسم «حاسب»، وأن تحرص على تربيته تربية حسنة، ثم أضاف: «فإذا كبر وسألك عن تركتي، أعطيه هذه الورقات، فإنه إذا قرأها وفهم مرادها سيصبح عالم عصره»[٤]. سيأخذ الابن إرثه عندما يصبح رجلا لكن ينبغي أولا أن يطالب به[٥]. إنه فقط عندما يطالب بإرثه يحق للأم أن تسلمه له. ولن يفيد من المخطوط إلا إذا توصل إلى فك رموزه وعرف مغزاه.

كي ينقل العلم إلى الآخرين، يجدر بالمعلم التخلي عنه: فالكتب في عمق المياه، والأوراق الخمس في قعر الصندوق، في كلتا الحالتين داخل القبر. إن السنوات التي مرت من حياة الحكيم لا يمكن ردها، مثلها مثل الكتب الغارقة، أما بالنسبة إلى الأوراق المقتلعة فإنها تشهد بقرابتها للكتب المفقودة، وستضمن استمرار حياة المعلم في ابنه: إنها تساوي بذرة الحياة المطمورة في بطن الأم، ينبغي أن يموت العالم كي يولد الابن. أن يذبل في حين تنمو بذوره وتزهر، الكائن الجديد لن يخرج من قبر الأم [بطنها] إلا إذا دفن الكائن القديم.

فما دام الأب حيا، لن تكون له ذرية، لقد تمت الولادة بعد الغرق والموت، فكما يشترط في نقل العلم التخلي عنه، يشترط في نقل الحياة أن نتخلى عنها أيضا. لقد ولد «حاسب» بعد بضعة أيام من موت دانيال، وهكذا أخذ مكانه، فالولادة تزامنت مع الموت. وإذا كان كل نقل يفترض استغناءً، فإن فعل النقل الأكثر إيثارا، هو هبة الحياة، التي تتخذ شكل تضحية؛ حيث الواهب لا يستغني عن كتبه وإنما أيضا عن حياته.

في سن الخامسة، وضع «حاسب» من طرف أمه في الكتّاب، لكن لم يتعلم شيئا، ويبدو أنه غير قادر على الكتابة والقراءة، وهو أيضا غير قادر على تعلم المهنة، لقد كبر، لكنه لم يطالب بالإرث الذي تحفظه الأم، إرث غير مجد بالنسبة إليه لأنه لا يعرف القراءة، لا يمكنه أن يجني منه شيئا. فبالرغم من جهود أمه، فإنه لم يستطع أن يمثل نموذج الأب. لقد مات الأب، وفقدت الكتب إلى الأبد، والأوراق الخمس داخل الصندوق. الذي وعد بها لا يبالي بها ولا يعيرها أي اهتمام، ولا يفكر في النبش عنها (إنه لن يدرك سرها إلا في نهاية الحكاية).

لقد أصبح «حاسب» حطابا، وفي أحد الأيام تركه أصحابه داخل كهف[٦]. انتهى به الأمر إلى أن وجد ممرا تحت الأرض أوصله إلى مملكة الأفاعي، حيث الملكة لها وجه امرأة. استقبلته بحفاوة، وأخذته عندها سنتين تطعمه الفواكه، حكت له حكايتين إحداهما حول «بلوقيا»، تبدأ الحكاية بالعثور على كتاب داخل صندوق.

لقد وجد «بلوقيا»، بعد موت أبيه ـ المقدم في القصة باعتباره ملكا للعبرانيين في القاهرة ـ في إحدى نواحي القصر كتابا ذكرت فيه البشارة بالنبي محمد، وفي حماس شديد ذهب للبحث عن النبي، هكذا شرع في رحلة طويلة تميزت أولا بالتقائه ملكة الأفاعي، ثم بعد ذلك «بعفان». هذا الأخير عالم نشيط تحركه نوازع بروميثيوسية بعد أن قرأ ثلاثة كتب. وجد في الكتاب الأول أن الذي يملك خاتم سليمان سيتمكن من الحكم على الإنس والجن والحيوانات وكل المخلوقات. وفي الثاني اكتشف أن قبر سليمان يوجد في مغارة وراء البحار السبعة، ولا يمكن لأية سفينة أن تصل إليه. وفي الثالث اكتشف أنه توجد نبتة تمكن عصارتها من المشي

فوق الماء دون غرق، ولا يمكن العثور عليها إلا بمساعدة ملكة الأفاعي.

لقد أعان «بلوقيا» «عفان» على اصطياد الملكة، وهذا الأخير وعده بأنه سيرشده إلى عين الحياة التي تهب الخلود، بعد تمكنهما من خاتم سليمان. وهذا ما سيمكنهما من لقاء النبي عندما يأتي زمانه. لقد نجحا في أخذ النبتة المرغوب فيها، لكن ملكة الأفاعي أنذرتهما بأن الخاتم خارج عن قدرتهما، فقد خص به الله سليمان وحده. وقد أخبرتهما بأنهما أيضا في بحثهما عن النبتة مرا «دون أن ينتبها للنبتة التي تهب الخلود». وبالرغم من الإنذار، فقد قطعا البحار السبعة ووصلا إلى المغارة، علّم «عفان» صيغ التعزيم لبلوقيا ثم اقترب من جثة سليمان، ما أن لمس الخاتم حتى احترق من طرف حية تقذف النار، نجا بلوقيا من الموت بعد أن تدخل الملك جبرائيل الذى أخبره بأن زمان بعثة النبى لم يحن بعد.

رجع إلى بيته بعد هذه المغامرات، ثم بعد ذلك قام بسفر ثان بغية العثور على النبتة التي تهب الخلود، لكن عندما وصل إلى مملكة الأفاعي لم يجد الملكة.

سمات عدة تشترك بين حكاية بلوقيا وحكاية «حاسب»؛ فهذا الأخير لن يكتشف كتاب أبيه إلا فى نهاية المشوار الطويل، بينما اكتشف بلوقيا ذلك من البداية، ونسجل بهذا الصدد أن أباه لم يذكر له محتوى الكتاب ولا حتى وجوده. فهو إن لم يتلفه قبل موته، فإنه على الأقل احترز فأخفاه. لقد عثر عليه بلوقيا بالصدفة: فقد شاهد، وهو بصدد إحصاء الميراث بإحدى قاعات القصر، عمودا من المرمر الأبيض، وضع فوقه صندوق من الأبنوس وبداخله صندوق آخر من ذهب يوجد بداخله مخطوط، هكذا فالوصول إلى الكتاب ليس بالأمر الهين.

إن بلوقيا يؤاخذ أباه على عدم إفشائه سر الكتاب وهكذا فمهمته الأولى هي البوح بسر محتوى الكتاب. إن الكتاب كان محكوما عليه بالغرق، لكنه نجا.

سمة أخرى ينبغي الوقوف عليها، وهي أن «حاسب» خان ملكة الأفاعي مثله مثل «بلوقيا»، فقبل أن تدع حاسبا يرجع إلى حال سبيله، أقسمت عليه أن لا يدخل الحمام أبدا، لكنه لم يف بوعده؛ إذ بمجرد أن نزع ثيابه، ظهر الحراس، فأخذوه إلى الوزير شمهور الذى أخبره أن الملك مريض، وأنه الوحيد الذى يمكنه أن يعالجه. قال له شمهور: «لقد علمنا من الكتب بأنه سيشفى على يديك»[٧].

فأجابه «حاسب» بأنه لا يعرف الطب، قال له الوزير إن الدواء الوحيد هو لحم ملكة الأفاعي، ثم أحضر كتابا وقرأ الفقرة التالية:

«ستلتقى ملكة الأفاعي برجل سيقيم عندها سنتين، وسيرجع فيصعد إلى سطح الأرض، ليدخل الحمام فيسود بطنه»[٨].

وقد كان الأمر كذلك، إذ اسود بطن حاسب بعد أن دخل الحمام. لقد أصبح حاسب مجبراً على أن يدلهم على مكان الملكة؛ حيث أخرجها الوزير الساحر بتعازيمه.

لقد عاتبت الملكة «حاسباً» لأنه لم يبر بقسمه، ولكنها قبل أن تذبح، قالت له: إن الوزير سيقطعنى إلى ثلاثة أجزاء، وسيطبخها، وطلبت منه أن يشرب الرغوة الثانية ويعطى للوزير الأولى. لقد مات الوزير فى حين أصبح «حاسب» عالما بعد أن شرب الرغوة ثم أعطى للملك اللحم فشفى، ونصبه وزيرا له.

إن شمهور وعفان كليهما يملك معرفة خارقة، وذلك بفضل كتاب؛ حيث اكتشف الأول سر الدواء الخارق فى حين عثر الثانى على المسار الذى يوصل إلى قبر سليمان، لقد اصطادا ملكة الأفاعي؛ الأول ليشرب رغوتها كى يمتلك العلوم، والآخر ليعثر على النبتة التى تمكن عصارتها من المشى فوق الماء. كلاهما فى الأخير

وبالرغم من التعازيم، مات بطريقة بشعة؛ فشمهور مات مسموماً بالرغوة الفاسدة، وعفان احترق من طرف الحية التي تحرس القبر[٩].

إن المكتـــوب L'ecrit ملازم للشعبان في كثير من حكايات (ألف ليلة وليلة)، فلقد أثبتنا حضور الزاحف (أو السم) في حكاية الحكيم «رويان»، وســتكون لنا فرصة ملاحظته في حكاية السندباد.

إن الشعبان يظهر فجأة في الكتاب، إما ليقتل أو ليشفي أو ليهب الحياة أو ليبعث[١٠]. فــفي حكاية «حـاسب» شـفي الملك بعـد أن أكل لحم الأفـعى، وبالقرب من ملكة الأفاعي سيمتلك بلوقيا النبتة التي تهب الخلود. وليس من قبيل الصدفة أن يقيم حاسب طويلا بالقرب منها؛ فقد كاد أبوه أن يجد دواء ضد الموت. وقد لاحظ الجاحظ أن الحية تعمر طويلاً[١١]، فلا تموت ميتة عادية بل تموت مقتولة[١٢].

إن ملكة الأفاعي تأمر النباتات كي تتسمى وتعبر عن فضائلها، إنها سيدة الطبيعة، والبقاء (الذي ستتخلى عنه مجبرة). وسيدة المعرفة، معرفة أنثوية، عكس المعرفة الذكورية، ليست لها أصول في الكتب. لقد كانت الملكة بمثابة الأم لـ «حاسب»؛ فلقد أطعمته الفواكه مدة سنتين (مدة الرضاعة)، ثم بعد ذلك أشربته رغوة لحـمـهـا. إن المرور من الجهل إلى العلم مـرتبط تماما بالمرور من النيئ إلى المطبـوخ، ومن النظام النبـاتي إلى النظام اللحمي. لقد امتلك «حاسب» المعرفة فور شربه الرغوة دون أن يحتـاج إلى كـتب؛ فـهـو الذي «كـان جاهلاً وغير قادر على القراءة، أصبح بفضل الله عالما، انتشرت معرفته وحكمته في كل البلدان، وأصبح ذائع الصيت لمعرفته المعمقة في الطب والفلك والجغرافيا والتنجيم والكيمياء والسحر وعلوم أخرى أيضا»[١٣].

قبل أن يشبه بأبيه كان عليه أولا أن يظهر اختلافه. فعدم المعرفة ونسيان الموروث يبدوان لحظة ضرورية إيجابية تمكن الابن من عـــدم الرزوح تحت ثقل الماضي؛ إذ يجب أن يحقق ذاته، بمغامرة ذاتية وبحث شخصي[١٤].

فبعد أن غرق علم الأب ينبغي أن يكون التعلم وفق مكتسبات جديدة، وهنا فالاسم الذي تحمله الشخصية له دلالته من هذه الناحية؛ «فحاسب» هو الذي «يحسب، ويعدّ» وكلمـة «حسَب» التي تعني «القـيـمـة الفـردية والاستحقاق الذاتي، والشرف المكتسب» تقابل كلمة «نسب» التي تعني «الامتداد، الأصل، العائلة من طرف الأب»[١٥]. إن حاسباً لا يحتاج إلى تبرير أفعاله لأحد. فهو يعتمد على جهوده ويكتفي بذاته. فهو عندما أصبح عالما، إذ ذاك، اهتم بكتب أبيه وطالب بها، فاسترداد الإرث بالنسبة إليه هو الفرصة كي يرتبط من جديد بأصله، بنسبه بتاريخ الأب.

قال لأمه في أحد الأيام:

« ـ يا أمي، إن أبي دانيال كان عالما ورجلا ذا قيـمـة. ماذا ترك لي من كـتب». عندما سـمـعت الأم هذا الكلام أتت له بصندوق ترك فيه أبوه خمسة أوراق بقيت من الكتب الغريقة في البحر، ثم قالت له:

ـ إن أباك لم يتـــرك من الكتب إلا هذه الورقـات في هذا الصندوق. فـتح الصندوق وأخذ الأوراق ثم قرأها فقال:

ـ يا أمـاه: هذه الأوراق من كـتــاب. فـأين الباقي؟

ـ قـالت له إن أباك سافر بمكتبته مبحرا. فتحطمت سفينته وغرقت كتبه، لكن الله نجاه من الغرق، ولم يبق من كتبه إلا هذه الورقات. وعندما رجع من السفركنت حبلى بك، وقال لي: «قد تضعين غلاما، فخذي هذه الأوراق واحتفظي بها. فإذا كبر وسألك عن تركتي، سلميـها له. وقولي له بأني لم أترك غيرها. فها هي إذن».

تعلم حـاسب كـريم الدين كل العلوم بعـد ذلك» [١٦].

تنتهي الحكاية باسترداد الأوراق التي تركها الأب. فلقد امتلك حاسب كل العلوم بفضل جزء من كتاب. ونحن نعلم أنه امتلك المعرفة لما شرب رغوة ملكة الأفاعي، ظاهريا. يمكنه أن يمتنع عن أخذ الميراث، إذ هو في غنى عنه، وشهرته ذائعة، لكن علمه سيعاني من نقص خطير إذا لم يعرف ما تتضمنه الأوراق المدفونة بالصندوق، ينبغي أن يدمج معرفة أبيه بمعرفته هو. إنه في حاجة إلى التعزيز، إلى الصلاحية، إلى اعتراف الأب، إنه بكل تأكيد يتمتع بشهرة كبيرة، لكن تنقصه الشهادة العليا، الشهادة الأخيرة، الضمانة من العالم الآخر مجسدة في مخطوط قديم.

تنتهي الحكاية في اللحظة التي يلتقي فيها «حاسب» بأبيه، يعني في اللحظة التي يتجلى فيها رابط فكري اختير بطريقة حرة، نتيجة طلب ما. فعندما يجد الابن أباه لم يعد هناك ما يحكى.

في بداية الحكاية، غرقت الكتب. وفي النهاية تدرك أن الأوراق الخمس الناجية تنتمي لكتاب، فليست المسألة هنا مسألة مكتبة ولكنها مسألة كتاب وحيد. لقد اكتشفنا بعد ذلك أن النص لا يذكر لماذا ركب دانيال البحر محملا بمكتبته.

إن هذه الشكوك تزول كلها برواية أخرى للحكاية، رواية Trebutien فالأمر ليس أمر غرق. بل إن دانيال هو الذي أتلف كتبه قبل موته، لقد كانت امرأته حاملا حين «داهمه مرض شديد، وأحس بأن أجله قد اقترب، ألقى كتبه في البحر ولم يحتفظ منها سوى بخمس أوراق، ملأها بكتابة دقيقة، احتوت خلاصة خمسمائة كتاب»[١٧].

في الظاهر، يبدو أن دانيال لم ير في كتبه قيمة تستحق أن تنقل، أو أنه يعتقد أنه الوحيد الذي يدرك معناها، ويحصر تأويلها. إن هذه الخمسمائة كتاب تشكل خطرا على عقول الأتباع وعلى الابن الذي سيولد؛ فبإلقائها في البحر سيغرق الخلل والالتباس الذي ستسببه. ينبغي أن تختفي هذه الكتب معه. والأثر الذي احتفظ به «خلاصة» المعرفة، هو الآخر، مسدود عليه في صندوق بعيد المنال عن الأتباع؛ إذ هو معد للاستعمال المقصور على الابن الذي سيأتي و «سيغرف الحكمة ويشتهر كأبرز العلماء في عصره»[١٨].

لقد أغرق دانيال خمسمائة كتاب، لكن الأم لم تخبر الابن إلا عن واحد. هذا الارتياب ليس بالأمر الجديد؛ فهو موجود في طبعة القاهرة، ويثير بالمقابل قلقا في ترجمة Trebutien. وهو أن الأم تعرف وبصورة غامضة، مضمون الكتاب الضائع «أضافت قائلة، ستعرف يا ولدي بأن أباك السعيد، يمتلك كتابا يضم كل أسرار الطبيعة، وقد أراد استعماله في العثور على دواء،ضد الموت، فبينما كان يتجول على ضفاف نهر Oxus ويقرأ بتمعن في هذا الكتاب ظهر جبرائيل فضرب الكتاب بقوة وألقاه في مياه النهر، لم تبق إلا الأوراق الخمس التي كان يمسكها أبوك، إنما هذه الأوراق محفوظة بعناية منذ ذلك العهد وهي إرثك»[١٩].

هكذا، فجبرائيل هو الذي أغرق الكتاب، وليس دانيال. بالإضافة إلى ذلك، فالواقعة حدثت على ضفاف النهر، بينما تؤكد بداية الحكاية أن دانيال ألقى كتبه في البحر. ومهما يكن، فدانيال فقد في معركته مع الملك الصيغة التي كانت ستضمن له الخلود، فلقد أغرقت المياه الكتب ومعها رغبة تجاوز الحدود المرسومة للإنسان؛ الرغبة في الانتصار على الموت. لقد نزل العقاب بدانيال الذي لم يفقد فقط الكتاب (وهكذا لا أحد يستطيع قراءته ولا يستطيع أن يعاود التحدي)، ولكن أيضا فقد الحياة، فقد مات بعد فترة قصيرة من الحدث. إن الملك جبرائيل الذي يبشر بالحياة والولادة والوحي، يبدو هنا ملكاً للموت، يعاقب على التجاوزات[٢٠].

ينبغي على دانيال أن يخضع للقدر المشترك بين المخلوقات، ويبقى أمله الوحيد في استمرار حياته هو ابنه الذي لا يزال في لحظة الموعود به.

الهوامش:

(١) النص العربي **ألف ليلة وليلة** طبعة القاهرة ، ج ٢ ص٢٧٧- ٣٢٦، ترجمة Trebutien، المجلد ١ ص١٤٢ - ٢١٧ .Mardrus جـ ١ص٨١١ -٨٦١ جمال الدين بن الشيخ و أندريه ميكيل ج ٢، ص ٣١٢- ٤١٥. حول قضية النقل Transmission، تدين دراستي كثيرا لدراسة بن الشيخ حول **تحولات المتخيل** في كتابه **«ألف ليلة و ليلة أو الكلام الأسير** طبعة جاليمار. باريس١٩٨٨، ص ١٤٧- ٢٣٠.

(٢)Trebutien ج ٢ص ٣٢٦

(٣) Kasimirski معجم عربي - فرنسي .

(٤) Trebutien ،ج٢، ص ٢٧٧.

(٥) أشكر Gilbert Granguillame الذي أثار انتباهي لهذه القضية.

(٦) يقصون لأمه بعد ذلك أن ذئبا افترسه، وهذه سمة تضم إلى سمات أخرى (كالترك في الكهف أو البئر، العلم، الوزارة) تجعل حكاية حاسب تشبه قصة يوسف.

(٧)Trebutien، ج٢، ص٣٢٢.

(٨)Trebutien ،ج٢ ، ص ٣٢٣.

(٩)ينبغي الإشارة إلى أن عفان الذي يريد إشراك بلوقيا في القوة التي يعطيها الخاتم، كان أكثر شفقة من شمهور الذي كان يعمل على إقصاء حاسب بعد الاستفادة منه.

(١٠) الكلمات رقشاء ورتشاء تعني الحية، ولكن تعني أيضا الكتابة - الخط. انظر كيليطو: الغائب، ط، توبقال، الدار البيضاء، ص ٣٢.

(١١) الجاحظ : **كتاب الحيوان**، طبعة عبد السلام هارون، القاهرة ١٩٣٨/١٩٤٥ ،ج ٣، ص ٣٢٦ .

(١٢) المرجع نفسه ، ج ١، ص١٨٢.

(١٣) طبعة القاهرة ،ج ٢، ص ٣٢٦ .

(١٤) **الكتاب المحروق**. Marc Alain Quaknin, Le Livre Brule , ed. Lieu Commun, Paris, 1986, p.27

(١٥)Kasimirski. المعجم عربي - فرنسي .

(١٦) طبعة القاهرة ،ج٢، ص ٣٢٦ .

(١٧) Trebutien، ج١، ص ١٤٢ - ١٤٣ .

(١٨) حسب ترجمة ماردروس : دانيال وهو خائف على كتبه ومخطوطاته أن تصير في يد أحد ألقاها في اليم على آخرها ولخصها في خمس أوراق ، وانتهى به الأمر إلى أن لخص الورقات الخمس في ورقة واحدة كانت أصغر بخمس مرات من تلك الأوراق .

(١٩) Trebutien، ج ١، . ص ٢٥٦ -٢٥٧. المشهد نفسه في ترجمة Weil ،ج٥، ص ١٦١ .

(٢٠) بإغراقه للكتاب الذي يحتوي على سر الخلود . أخذ أيضا روح دانيال، لكنه في قصة بلوقيا ظهر ملاكاً منقذاً .



لبنان
الناقد
العدد رقم 78
1 ديسمبر 1994



وضاح شرارة

يقول أبو نواس في ساقٍ من سقاته: إنه «يزوّج الخمر من الماء»[1]. ومثل هذا التزويج سائر مشهور حتى الابتذال. فليس هو ما يستوقف ويدعو إلى النظر أو إلى المسألة عن موضع الحرام من أشعار النؤاسي وعن علله. والحق أن أبو نواس ــ ونحمل الاسم على الوحدة وعلى المنع من الصرف ــ لا يحمل هذا التزويج بعينه لا على الإتيان بجديد لم يأتِ غيره بمثله ولا على غير المسبوق. فهو يجريه على معهود المعاني والقريب المتناول منها. لكن التزويج، أو المزاج، يقوم من شعره مقام الرسم أو المثال الذي تحتذي «المعاني»، وهي ما نسميه اليوم الصور، عليه. فتوليد المعاني إنما مثاله، النوّاسي، هو التزويج. ورأس التزويج، إذا جازت العبارة، هو تزويج الشعر من أحكام العمل أو المعاني التي تحكّم في ما هو مأمور به أو منهي عنه. وعلى نحو ما أن تزويج الخمر من الماء هو حال من أحوال الخمر، وليس أبداً من أحوال الماء، فتزويج الشعر من أحكام العمل، أي من «ثقافة» الناس في الثلث الأخير من القرن الثاني للهجرة وأوائل القرن الثالث، هو من أحوال الشعر النؤاسي بل من أحوال الشعر عامة ومن غير تخصيص.

الكتابة الماجنة

أبو نواس يتحدى السلطان في العصبية والدين وعمود الشعر



فـإذ «يتجاوز» أبـو نواس «الحـد»، على مـا يقـول التقـديم الخاطف[٢]، ينبغي حمل «تجاوزه» على هذا: أي على مبالغته في إدخال غير الشعر تحت الشعر وفي حـد الشعر. فهـو يسعى في صـوغ الدين والخلق والـذوق والعصبية والحـرب أو المُلك (أو السياسة) صوغاً شعـرياً، وذلـك من طريق حملهـا جميعها عـلى الشعر وعرضهـا على أحكـامه ومعيـاره. فالشعـر، على هـذا، معيـار عام. وعمـومه عـلى زعم أبـو نـواس، يضـاهي عمـوم الدين، أي الإسلام. فـلا معنى من المعاني التي تنتهي إلى علم الناس، وينظرون فيهـا ويقضون بقضـائهم، إلا وللشعر فيهـا مـذهب ونحلة ورأي. وعلى هـذا فالشعـر حاسـة من حـواس الإنس، وميزان يزنون به الأشيـاء كافـة. ففي وسع النـاس، بـل من فـرضهم، عـلى زعم الحسن بـن هـانىء، وأوجب فـروضهم، أن يؤوّلـوا العـالم عـلى وجـه الشعـر، وأن ينشئـوه ويجددوا إنشاءه على مباني الشعر.

أشعار ماجنة

إلا أن هـذا المذهب يفـترض أن يقـوم الشعـر بمثـل الـزعم الذي يزعمـه أو يُزعم لـه، وأن ينهض به. وهـو يفترض حـداً (تعـريفاً) للشعـر للقيام بـزعمـه العمـوم ويحقق هـذا القيـام. والتماس هذا الحد في أشعار النؤاسي الماجنة، أو «المحرَّمة» على صفة دار النشر (وهي صفة غير دقيقة عـلى ما نـرى من بعد)، هـذا الالتماس لا يصـح أن يكـون عـلى نحـو التـماس المفهـوم المجرد أو النـظري في كتـاب مـوضـوع عـلى النقـد أو عـلى الجماليات. فـأبو نـواس ليس ناقـداً، بديهـة، بل هـو شاعـر محض. وهـو يُعمل في قصـائده وأبيـاته «فكـراً شعريـاً» (سبق مؤرخ تصـوير القـرن الخـامس عشر الإيـطالي، الفرنسي بيـار فـرانكاستيـل، إلى الكلام عـلى «فكر تصـويري»)، أي مبـاني شعرية يجوز حملها، بعد تخليصها من أشعاره وقصائده وأبياته، على حدٍّ للشعر أو تعريف له. وهذا من غير شك عمل الناقـد أو الكـاتب في فن الشعـر. وهـو عمـل متـأخر عن الأشعـار نفسهـا، ولا يزعم تفسـيرها، ولا يـطمع في القيـام منها مقـام الشاعر، صاحبها. فمثل هذا العمل إذا انتهى إلى غايتـه وقدِّر لـه أن ينتهي إليهـا أو إلى بعضهـا، قصـاراه أن يقتص أثـر الإنشـاء، الذي يسميـه شعريـاً غير متنكب الهيهـة أو إضافـة الشيء إلى نفسه من غير وسيط يوسِّع مُدركه ومفهومه، قصاراه اقتصاص أثر الإنشاء في القصائد والأبيات التامة والناجزة.

ويتحقق اقتصـاصُ أثر الإنشـاء، ومثالاتـه في الجـواب عن السؤال: عـلى أي وجـه، أو وجـوه (الجمـع أصـح)، تتنـاول أشعار أبو نواس ما تتناوله، وتدل عليه بدلالتها هي؟ وعلى أي وجوه تصوغه فإذا به يُدرك على الصور التي تصوغه عليها وكأن هذه الصور حقيقة صورُ موادها وقوةُ هذه المواد وسلطانُها؟

لا يشـك أبـو نـواس في أن الشعـر «من عقـد السحـر»[٣]، مصـدقاً قـول التنزيـل في البيـان وفي السحـر والشعـر جميعـاً. والقـرينة النـواسية عـلى سحر الشعـر تمكينـه (تمكين الشعـر) الشاعرَ من «تليين» الكاعب «ناهدة الثديين من خدم القصر»، إلى أن أجـابت وصـالـه وزارتـه «مـع العصر». ولا يصـح «التليين»، شأن السحـر، إلا من كائنـات مختلطة ومتشابهـة، وهي بخـلاف الكـائنـات المحكمـة الـتركيب والتنضيـد، في كـائنات تشبههـا اختلاطـاً وتلبيسـاً، وليس التبـاسـاً وحسب. والاشتباه هو صفة الكاعب الـبرمكية، في القصيـدة نفسها[٤]. فهي «غلامية»، أي على الصفة التي تختصر فتنـة من يفتتن أبو نواس بهم وبهن، و«مطمـومة الشَّعـر» أو مقصوصتـه. أما هـو فليس «حب الكواعب من أمر(ه)» ولا من عـادته وسنتـه. ولا يقبل على وصالها إلا «مع الخمر»؛ فيخلط «الجـويريـة البكر»، وهي خليطٌ من أمرد ومن بنت، بالخمر، «المبرَّدة بريح الشمال» («المشمولة» على ما يقول الشاعر) والصفراء «كالورس أو شعل الجمر»، ليستسيغ وصالها.

وتدوم القصيدة، شعراً ورواية و«فيـزياء»، مـا دام الاشتباه أو التزويج، ومـا استمر. فـإذا تواصـلا وتجامعـا ــ فارتـد هو رجـلاً ذكـراً، «غـازيـاً» عـلى مـا يقـول في البيت الأخـير من القصيدة، وصارت هي إلى صفتها الأنثويـة واستقرت عليهـا، فإذا بها «لجة من لجج البحـر» و«غمر» و«قعـر» ــ تبدد المـزاج والتشـابه، ورجـع كل جـوهر إلى مـاهيته الثـابتـة والمحكمـة: فسكت الشعر، وانقض الخبر وروايته، وتمت القصيدة. فكـأن مبنى الشعر وصفته الشعرية، ومبنى الخبر وروايته و«ميقاته» (أو زمنه)، واحدٌ لا ينفصـل ولا يتجـزأ. والاثنـان، والقصيـدة صورتها، مبنـاهما عـلى الاشتباه، أي عـلى احتمال معـانٍ كثيرة ومختلطة. فإذا غلب عليها معنى واحـد بطل الاشتبـاه، وتبدد، وحل المحكم، ونثره ويقظته، محل الاشتباه.

ويتصـور الإبطال، في القصيـدة، في تبديـد حل الشبهـات وانتفـاء الكثرة من الـدلالات: فلا أثـر بقي لنهـود الثـديين، وتـزويق الأصـداغ، وطمّ الشعـر، والخنث الغـلامي، وغيبتـه المناطق (ما تشـد به المرأة وسطهـا) من لطف الخصر، وحسن الوجه، وقبول التليين، والسحر بالشعـر، والإجابـة، والإقبال على غير ميعاد. . . فهذه كلها، وهي سياقة القصيدة، تخصِّص البرمكية كنحو ما تخصص الشاعر «الكلِف» بها زمناً. فيخـرج الاثنان، الشاعر ومن يهوى، من العمـوم إلى الخصوص، ومن



(*) النصوص المحرمة. أبو نواس. تحقيق جمال جمعة. رياض الريس للكتب والنشر. بيروت، لندن ١٩٩٤.



التسمية إلى الهوية الخبرية، من طريق التشابه ومن طريق ما يتفرع عليه من شبهاته وكثرة دلالاته. فإذا كُشف التشابه، وانجلى عن معانٍ واضحة، أذن الشعر بالانصرام، ووقعت الرواية، ومعها استعاراتها ومجازاتها، في الكنايات التي لا تحتمل التأويل لأنها من باب التشبيه البسيط والمباشر. يقول أبو نواس:

فصحتُ أغثني يا غلام فجاءني
وقد زلقت رجلي ولُجْجْتُ في الغمر
فلولا صياحي بالغلام وأنه
تداركني بالحبل صرت إلى القعر

فيكتب المحقق في الهامش: «الحبل: كناية عن عضو الغلام»[5]. وجواز مثل هذا الشرح المعجمي للكنايات إنما تبعته على الشاعر، فهو من يحمل عليه ويستدرج إليه.

هجاء أم ماذا؟

والتخصيص من طريق التشابه أصلٌ في شعر أبو نواس وركن. والحق أنه أصل شعري، تُولَّد المعاني عليه، وأصل حقيقي يسم بميسمه الكائنات والحوادث التي يقع عليها الشعر ويتناولها.

فقارىء «نقائض» جرير والفرزدق، على وجه التمثيل، وهي من أبذأ شعر التهاجي والتعريض بالأمهات والآباء، لا يقع إلا على «العلجان» وقذارتها وضخامتها ويسر مباشرتها لمن أراد، إلخ. وأبو نواس لا يعف عن مثل هذه البذاءة، ولا يترفع عن مثل هذا الإسفاف. فهذا فن، أو باب، من فنون القول وأبوابه. لكن النؤاسي لا يقتصر على مطالب الباب المعروفة والمكررة. وإن مرَّ بها وتعرَّض لها. فيقول في هجاء زنبور، ناسباً إلى نفسه مجامعة أمه، إن أم زنبور بعد الجماع تمسح ذكره «كأنه أصغر أولادها»[6]. ويقول في هجاء، مزعوم، لكاتب يلوط به إنه يمسح ذكره «كأنما يمسح رأس اليتيم»[7]. ونسبة مثل هذه الأبيات إلى «الهجاء» على نحو ما تنسب «النقائض» إياها، قرينة على ضيق الأبواب المعروفة والسائرة عن الاتساع لمناسبة مثل هذا الشعر، وقرينة على نبوها عنه. فهو، أي هذا الشعر يخرج عن المطالب الشعرية البسيطة، ولا يفترض شأنها مثالات عامة وواحدة لا يحيد عنها الشعر إذ يطرق هذا الباب. وليس اضطراب الإدخال تحت باب الهجاء، في المعرض الذي نتعرض إليه، إلا أمارة على تناول أبو نواس المثال المعروف على وجه يخالف المتعارَف والمألوف. فمسحُ المرأة الذكر بعد الجماع مسحَها أصغر أولادها ينم بانقلابها من اغتلام الشهوة وتغييبها الذكر في رحمها وأحشائها إلى برد الأمومة وسلامها وانفصالها؛ والاغتلام والبرد موضوعان على شيء واحد (وهي صفة التشابه). فإذا تناول أبو نواس الرجل عوض المرأة جعل رأس اليتيم محل المسح، وقلب قصور من يُلتاط به، ديناً وتكليفاً، إلى تمام شرائط التكليف في الوصي على الأيامى والقاصرين. وهذا ليس من «الهجاء»، ولا من بابه ومطلبه، في شيء.

والتمثيل على التخصيص الشعري من طريق التشابه بأبيات مأخوذة من الثلث الأول من مجموعة الأشعار هذه ـــ والثلث الأول، إلى حوالي الصفحة الخامسة والخمسين، معظم أبياته و«قصائده» (أو مقطوعاته) قريب إلى فن القول التقليدي والسائر، وهو من سقط الشعر النؤاسي ـــ مثل هذا التمثيل لا يستوفي ما يمثل عليه.

ففي موضع آخر يتعقب أبو النواس استعارة الظبي للولد «الخماسي»، وهو الولد الذي شب ولم يبلغ، فيبدو له الولد، شأن الظبي، رأس الاستعارة، «سانحاً»[8]. فيجاري «الظبي السانح» مثال الاستعارة ويجري على عمودها المعروف. وهذا هو الوجه «الجميل» من الاستعارة، إذا جاز القول، والمراد أنه الوجه «الجميل» من تحقيق الاستعارة أو صرفها إلى الحقيقة. وهو ما يقف عنده قوالة الشعر والمتقيدون بمطالب أبوابه. أما أبو نواس فيتجاوز المطلب، أو وجهه المطمئن، إلى تمام الاستعارة، أي إلى اختلاطها واثنينيتها المقلقة. فالظبي، الولد، أمكن الشاعرَ طوعاً «عنان قياده»، وعوض أن يؤدي التمكين والطوع إلى المتعة خال الشاعر الولد «ظبياً واقفاً ليس

(١) ص ١٤٦ من النصوص المحرمة، تحقيق جمال جمعة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، تشرين الأول ١٩٩٤
(٢) ص ١٧ من النصوص... وكل الصفحات ترد إليها ما لم يوضَّح خلافه.
(٣) ص ١٠٤.
(٤) ص ١٠٤ ـــ ١٠٥.
(٥) ص ١٠٥ الهامش الثالث. أترك علامات الوقف في الأبيات عمداً.
(٦) ص ٣٨.
(٧) ص ٤٢.
(٨) ص ٥٧. ربما ينبغي التذكير في هذا المعرض، بتعليق عمر فاخوري على شطر المتنبي المعروف: (تناهى سكون الحسن في حركاتها) وبتعليق عبد القاهر الجرجاني قبله على أبيات شاعر آخر تنتهي بالشطر: (.../ وسالت بأعناق المطي الأباطح). فالحسن الساكن هو من قبل الموت (على معنى قبيله وحزبه)، على ما ينبه عجز البيت النوّاسي وعلى ما تثبت أبيات أخرى للحسن بن هانىء، بخلاف «السيلان» وتوليده المدى.
(٩) يقول أبو نواس في نساء أبي حسين:
(...) صارخات
قبيل الصبح حيٌ على النكاح
(ص ٤٨) فالحيعلة هي المرة من «الصراخ»: حيّ على... النكاح أو غيره.



يبرحُ». ومثل هذه الوقفة من الظبي، الذي كان للتو «سانحاً» ومبادراً إلى التمكين من قياده، يسري فيها انسلاخ ناظرِ الموت من نفسه، وتسري رهبة فاقد ركنٍ من كيانه، فكأن الفلاة، مرتع الظبي، ضمرت بعدما أخرجها «الوقوف» من مقدور الظبي ومن رغبته، فبقي هذا حبيس نظره الموت وحبيس الخوف وطغيان الذكر «الغازي».

شهوة العين

فالمتعة الحق التي ينشدها عاشق المرد والغلاميات والخنث من المراهقين والأولاد والجويريات، وهي المتعة المناسبة غاية هذا العاشق حقيقة، هي متعة النظر إلى متعة الشعر و«التلين» به وقوله. فالنظر، وليس عمل «النكاح» ولو وقعت عليه حيعلة[10]، هو مستودع التشابه والتلبيس، وهو حافظها. وأبو النواس إذ يطنب في الكلام على متعته وعلى حر البنات والأمهات، أو على فقحات الأولاد والغلمان، يقتصر «شعره» في هذه، أي في الحر والفقحة والحلقة، على فعل أو فعلين، وعلى اسم أو اسمين. وبديهة ليس مبنى الشعر ولا مبنى ما ينحو نحوه ويذهب مذهبه، على الفعل أو الفعلين ولا على الاسم أو الاسمين؛ فالفعل أو الاسم، بهذه الحال وفي هذا المعرض، يقومان بنفسهما ويكادان ينحرجان من العبارة أو الجملة التي يساقان فيها وينتحيان منها ناحية، فكأنهما الدال والمدلول جميعاً، وكأن دلالتها اجتمعت فيهما فلا تدين الدلالة هذه بدلالتها ووقعها وأقيستها إلا للكلمة نفسها (فعلاً أو اسماً). لذلك قلنا حمل الشاعر على الأفعال والأسماء هذه غير خواتم أشعاره وغير «شعاراته» و«حكمه»[11]، ومعظمها محاكاة مقلوبة ومعكوسة لشعارات القوم وحكمهم. والكلام على مجون الحسن بن هانيء، أو على خلاعته وبذاءته، إنما يقصد به مثل هذه الأبيات والأشعار. وهي بلا ريب أكثر أشعاره شهرة وتداولاً على ألسنة الناس، ولعل بعض السبب في ذلك تعمد أبو نواس نظمها على بحور مشهورة ومتداولة «صُبت» فيها معانٍ مخالفة هي المعاني السائرة والمقبولة من القوم على الملأ وجهاراً[11].

وعلى خلاف زعم «الحكمة» التخفف من الوقت والمكان، وهما عمدة الحس والمحسوس، وأطراقهما، يقبل الشعر عليهما وينيط بهما عمله وشغله[12]. والنظر، من بين الحواس، مبنى التلبيس والاحتيال، واستعاراته من أقوى الاستعارات تشابهاً وغموضاً. ويبعث النظر، أو شهوة العين، الشعر على مواضع وأمكنة لا يتردد إليها شعر المطالب المعروفة، أو الشعر الذي يدعو إليه «المسلَّطون»[13]. ومن هذه الأمكنة والمواضع الحمامات:

وفي الحمام يبدو كل مكنون السراويل
فقم مجتلياً فانظر بعيني غير مشغول
ترَ ردفاً يغطي الظهر من أهيف مجدول[14]

فالحمام، على هذا، «مصوغ» من تمتع النظر أو كأنه هذه المتعة «صبت» فيه «من قرن إلى قدم»، على قول النؤاسي في شعر مثال أشعار على شاكلته[15] فالنظر موضوع على باد ظاهر، من وجه، وعلى مكنون مستتر، من وجه آخر. وقسمته هذه مبعث قيام وسعي فاجتلاء فنظر بالعينين. وشرط حسن المآل، إثبات النظر ما ينظره، هو الخروج من الانشغال. فالنظر إن لم يكن «غير مشغول» صرفه شغله أو انشغاله إلى معاملة الشيء كلاً وعملاً وأداءً. والنظر «المشغول» بالشيء يقدم الشيء على النظر، فيملأ الشيء النظر، وهذا من معاني «الشغل». أما الارتفاع عن الشغل والانشغال فصفة الشعر (والفن عامة؟)، وصفة النظر على وجه الشعر. ومثل هذا النظر، على هذا الوجه، يحضر ما ينظره ويرى إليه وهو لا شيء غير نفسه. فالردف المغطي الظهر — وهو لا يغطيه إلا إذا رُئي الاثنان من جهة مستوية هي جهة الردف ومستواه — مخطط منظر. وهو لا يتماسك إلا بحركة خاطفة لا تستبقي من الحركة إلا فكرتها المحض أو مجرد هذه الفكرة: فالأهيف مختصر المستدق والنازع طولاً، والمجدول يقتصر على العلائق ويطرح مادة يجدل ويغلب عليها.

ومثل هذا التجزيء للمنظر يسلمه إلى لذة ضربها من غير ضرب اللذات التي يستنفدها الباه و«شغله» و«فراغه». ولا يقصد بهذا حمل النؤاسي تعسفاً على ما لم يحمل هو شعره أو نفسه عليه. فهو من غير ريب، مدح «الفراغ على بيض غلام مرجرج الكفل»[16]، ومدح «الجمع»، و«حلَّ السراويل»، و«اللعاب» يسيل من الذكر عند البصر بالوجه الحسن، وتغريق «رمح البطن جوف الراح»، و«بعج» الفقحة، والصفان على أربع، والكتابة في الميم بالـلام...»[17]. لكن هذه المطالب والمعاني لا تستوفي كل المطالب والمعاني الشعرية النؤاسية، وليست الألزم بشعر الشاعر والأخصّ به، ولا تستقيم «طريقه» إذا صح أن للنؤاسي طريقة يجتمع عليها أخص شعره وأقواه نسبة إليه.

جنس ثالث

وعلى هذا فالعشق الغلامي، على النحو الذي يصوغه الشاعر شعراً مثال عملي وحياتي (وجودي، على المعنى الثقافي والعربي المتعارف) ومثال شعري وجمالي، جميعاً. وما يبعث الحسن ابن هانيء على الانتخاب والاشتهاء والعشق هو عينه ما



(١٠) الأمثلة على هذا كثيرة، وهي تترجح بين أوامر الباه ونواهيه: نكْ ابن العم ذا القربى /... / ونك شيخ الثمانين /... / ومن طاطا فاركبه / وفي ليلة الجمعة)، ص ٢١، أو: (إنما العيش يا أخي /نيك خشف من العرب / فإذا ما جعته / فهو الدين والحسب)، ص ٥٢، أو: (أنفت نفسي العزيزة أن تقنع إلا بكل شيء حرام)، ص ٧٨، أو: (والله ما طاب عشق/ حتى يكون حراماً)، ص ١٠١، وفي هذا المعنى أي الأمر بالحرام أبيات كثيرة تتخلل المجموعة كلها وتكثر في ثلثها الأخير.

(١١) قد يكون البيت: (له مقلتا خشف وأصداغ فتية/ ومشية جبار وتكريه كافر)، ولو من غير باب «الحكم»، مثلاً صريحاً على المحاكاة المعكوسة، والبيت التي يحاكيه أبو نواس هو بيت امرىء القيس في فرسه: (له أيطلا ظبي...).

(١٢) الكلمتان من الشاعر، في ص ٧٣ و١٠٣.

(١٣) يقول أبو النواس في ديوانه، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٤، حققه وشرحه أحمد عبد العزيز الغزالي (١٩٥٣)، ص ٢٦: دعاني إلى نعت الطلول مسلط تضيق ذراعي أن أجوز له امرا فسمع أمير المؤمنين وطاعة (...).

(١٤) ص ٧٥.

(١٥) ص ٧٩ — ٨٠، قال:
مجون صُبَّ في صنم
مصوغ الطرف من سقم
كأن الحب فيه صبَّ
من قرن إلى قدم.



يبعثه قول شعر نؤاسي يخصه وحده ولا يشاركه فيه أحد من الشعراء.

فالغلمان المرد المحتلمون أو يكادون والخماسيون، المراهقون الخنث من ظباء الدواوين وغزلانها و«نشيها» (منشئيها) وفرسها ونصرانييها ويهودها، والغلاميات المحيرات اللواتي يسألن: (فأبن لي أكعاب/ أنت أم أنت غلام)[18]، هؤلاء وأمثالهم وأولئك وأمثالهن، إنما هم ملتبسون وملبِّسون ومتشابهون؛ والالتباس والتلبيس والترويج والتشابه والتجزئة حال من أحوال الكون، ووجوه يدرك الكون (والكائنات أو الأكوان) ويقال عليها، ومن جهتها وقبلها. فأبو نواس إذ يقدم أحوال الكون ووجوهها هذه على غيرها ينسب إليها قوة على الشعر ينفيها عن غيرها وينفي غيرها منها. وهو يعارض معارضة كثيرة الأنحاء والصيغ بين مرده وغلامياته وبين «الطمثات» كل شهر والنابح جروهن في كل عام، على ما يقول في النساء — وهو يطعن عليهن «جحرهن» البعيد القعر و«صدعهن» و«لجتهن» وأنداءهن.

فكأن التخصيص والإفراد لا يؤاتيان إلا المراهقين والغلاميات، ولا يصح المدح بالفرادة إلا فيهم وفيهن (وأبو النواس يؤلف من الذكورة والأنوثة «جنساً ثالثاً»). فيمدح ابن خرداد فيقول فيه: (... أوحدي الجلوس فرد القيام)[19]، جامعاً بين الجمال وبين الفرادة وموحداً بينهما. ولا يتأتى مثل هذا الجمع ولا يصح إلا على مذهب يرسي الأفراد، الجواهر الفرد، على نفسها وينشىء منها معيارها وميزانها وليس من الصور الجامعة أو من المثالات المفارقة.

فالجميل، على هذا، هو البعيد من المثال والاشتراك، وهو البعيد من السوية والقياس. فـ«يمدح» أبو نواس من يعشقه بأنه:

ظبي أعار الزمان مقلته

كأنه في جماله وثن[20].

والوثنية هي حمل الشيء على نفسه من غير وسيط. ويبالغ النؤاسي في مذهبه هذا فيوكل إلى حبِّه، الظبي، وهو فرد، إعارة الزمان، وهو مدرك و«مقولة» وباب إلى الكون وعقله وقوله، «مقلته» — والمقلة هذه تعاقبت أوصافها على شعر النؤاسي، فهي تارة قاتلة وتارة زانية وتارة ثالثة ماجنة وغوية. أما الوثن، على النحو الذي يعرض عليه في البيت، فلا ينعت إلا بنفسه. وعلى خلاف الأطلال لا يسند الوثن الجميل إلى الزمان وتقضِّيه، ولا إلى التذكر، فسنده هو الآن المخيم والحاضر الغامر. فما لا علة له من غيره، ولا ميزان له إلا من نفسه، الزمنُ الحاضر والماثل وقته ومملكته. وصدارة الحاضر والآن الزمن، موضوعةٌ على النظر وعلى المحسوس عامة.

ويصف البعد من المثال الجمال كنحو ما يصف النفس، ويصح في المعاني صحته وصدقه في المحسوس. فيقول أبو النواس إن له «ماجناً غوياً»:

يموه الدين عسكرياً

يعرف بالفسق والنفاق[21]

أما «الأترجة»، وهو الاسم الذي ينادي به محبوباً لا يعرف ما جنسه، فيصفها بالأستاذية في الرهز، والرهز في غير بيت من أبياته من صفات المرد، قبل أن يصفها بـ«سحاقه»، وهي من صفات الجواري والنساء. وتشابهها جنساً علم على صفاتها المعنوية التي لا تقل شأناً عن الفسق والنفاق:

ويا خلابة خداعة للقلب سراقه[22]

و«رخيم الدل، المعشوق «مجنوح الكلام»[23]، أو مستعجمه ومختلطه، على ما يليق بالظباء والغلاميات والبرامكة ومن حسنهم حسن «الجن»[24] أو كأنهم:

مجونٌ صب في صنم

مصوغ الطرف من سقم

على ما تقدم (الحاشية الخامسة عشرة).

ضد الخطابة

ويضطرب «قوم» الحسن بن هانىء هؤلاء — وهم «قوم» جمعهم الشاعر من تقطيع الأواصر والعرى ومن العدوان على المعايير «القومية»، العربية والإسلامية، والإزراء بها[25] — يضطربون على حدود العمر والجنس والدين واللغة والعبارة واللباس، فيحاكون أضدادهم وخلافهم على تلبيس مقيم؛ ولايبدد هذا الالتباس إلا الامتحان الأخير أو «العمل»، على قول الشاعر، وهو خارج الشعر وخارج الرواية والقصص، على ما مر وتقدم. ويتطاول الاضطراب، وهو اسم آخر للتشابه، إلى الخلق نفسه ومادته: فـ«الغزال» النؤاسي ليس مخلوقاً «كخلق الناس من طين»:

ولكن صيغ من مسك

وأنواع الرياحين

ربا في جنة الخلد

مع الحور، بها، العين[26]

ولا يعف الشاعر عن قسمة الليل والنهار، والحلم واليقظة، وقسمة التذكر والبصر، وإبليس والملك، والجميل والحق، والتخييل والإدراك. فيحمل أبو النواس وجوه القسمة هذه كلها على الاصطناع والتعسف اللذين أثبتا الإنسي ذكراً وأنثى وأخرجاه من الاحتيال إلى الإحكام. فأحد صبيانه يزني الناس به بعيونهم، ومقلتا الظباء والجواري الزنا بعض فضائلها، وهو

(١٦) ص ٧٢ — ٧٣، قال:
لا والتفات الظباء بالمقل (...)
وحرمة الرهز والفراغ على
بيض غلام مرجرج الكفل
لا زرت ظهر الحرام معتكفاً
مليناً راكباً على جمل
إلا على ظهر امرىء خنث
تميل أردافه من الثقل
فالفراغ والركب من أغراض اللغة النؤاسية.

(١٧) في معظم صفحات المجموعة ومنها خاصة وتباعاً: ص ٥٢، ٥٤، ٥٣، ٢٣، ١٠٤، ١١٣، ١٣٣.

(١٨) ص ١١٨، والصفات الأخرى في معظم الأشعار.

(١٩) ص ١٥٥.

(٢٠) ص ١٥٠، وهو البيت الثالث من قول يبدأ بـ:
(أحسن من عطن الإبل)
ومن طلول طال الزمان بها
يطول فيها البكاء والحزنُ
ظبي أعار الزمان مقلته
كأنه في جماله وثنُ
والتشبيه بالوثن من المعاني النؤاسية الثابتة. فيقول ص ١٣٤:
يحاكي الصنم المعبو
د والغصن إذا ماسا
والقسم بأعياد النصارى واليهود والمجوس، وترتيل أسمائها وشعائرها في قصائد بتمامها، من أعراض الوثنية الشعرية النؤاسية، ص ١٢٤ — ١٣١.

(٢١) ص ١٣٢.

(٢٢) قال، ص ١١٢:
فيا أترجة أستاذة
بالرهز سحاقه
ويا خلابة
خداعة للقلب سراقه
يكتب المحقق في الأترجة أنها من جنس الليمون، ويزيد محيط المحيط للبستاني: ناعم الورق والحطب (مادة ت ر ج).

(الصبي) لو مرّ بالناس «نائمين لاحتلموا»[٢٧]. فالصبي يتنقل بين النوم وبين اليقظة من غير حرج ولا إحالة، شأن الناس، ولا شريطة لجواز التنقل إلا الاشتراك في معدن الاستهامة والشهوة والشعر. وعلى ذمة هذا الاشتراك يقول الشاعر لإحدى غلامياته: (. . . / فجودي في المنام لمستهام)[٢٨]؛ فلا يحجز بين المنام وبين اليقظة حاجز تعتد به الاستهامة ويعتد به الهائمون. ولعل امتياز الخمرة، موضوعاً يضع عليه النؤاسي الشعر شأن امتياز المرد والغلاميات، مصدره خلط شاربيها الليل بالنهار. وخلطها هي في عقولهم وحسهم اليقظة بالمنام، والذكورة والأنوثة. . .

وعلى هذا فالمجانسة الشعرية مبناها على الحقيقة وكيفياتها. وليس على الشعر النؤاسي، وهذا هو السبب في نسبته النؤاسية وفي تخصيصه بها، إلا تجنيس المتجانس حقيقة وخلقاً، أو قوله. فتنشأ عن هذا بديهة شعرية يقوم في مقابلتها، ونظيرها، ما تسميه رطانة اليوم «عالماً» شعرياً يسوي أشياءه وأفراده، من كنايات ومجازات واستعارات و«صور» ومفردات وروايات وبحور، على شاكلة يختص بها هذا «العالم» ويبني من غيره وسواه. فتتناول البديهة النؤاسية ما تتناوله على وجه الجناس (أو المجانسة) فكأن الجناس صفة الشيء في نفسه أو كأن المخلوقات سوية على اضطراب:

وبيضٍ من زجاج الشا
م لا بيضِ الصفاح
وبسمرٍ من ملاء
المسك لا سمر الرماح[٢٩]

فالعودة من الخطابة العربية، وتحجرها على استعارات بعينها حربية أو دينية (مثل: بيض الصفاح وسمر الرماح وغض الطرف عن الجارة وكؤوس المنايا وظبى المشرفيات والمناظرة في تفضيل عثمان أو علي. . .)، هذه العودة تفك الاستعارات من عمودها ومثالاتها الثابتة. فالأبيض ليس اضطراراً لون الصفاح ولا السمرة لون الرماح، والمقلة لا يعيرها الولد للغزال والظبي وليست وقفاً عليهما فربما للزمان مقلة، والتصاوير للمنطقات من الجامات[٣٠] وليست للطلول وبقايا الدار المقوية، والدر من الكلام قد يكون نثراً غير فصيح أو «مجنوحاً»، أما المشعر والركن والحرم فأسماؤها غير أسماء التنزيل والسنن والآثار، والديار ليست في شيء ديار دارم وبكر وتميم ولا البلدان بلدانها. . .

إذ يحمل أبو نواس الأعمال والكلام والاعتقاد والأخبار والأشياء والناس على التمويه والترويج، أي على وجوه التشابه، يخرجها من حد السلطان، وهو حد العصبية والحرب والدين والتناسل وعمود الشعر إلى حد «العيد» و«المنية»[٣١] و«الأوحدية». وإخراج الأعمال والكلام من حد إلى حد، في أواخر القرن الثاني للهجرة وعشية الحرب الأهلية العباسية الأولى، ثورة عامة على أركان حضارة عربية إسلامية كانت بعيدة من التمكن يومها. فتقديم الأمين على المأمون تعلل بنسب الأمين العربي والقرشي، أباً وأماً، على حين كان المأمون لأم ولد. وكان إسلام الفقهاء يشحذ أركانه السنية واعتقاده قبيل إغلاق باب الاجتهاد. إذا صح وصف عمل أبو نواس، اليوم بـ«الحداثة»، وهو صحيح على زعمي، فالسبب فيه هو رفع التهجين إلى مرتبة مدرك من مدركات العقل الكثير الأوجه وطرق العمل والموضوعات.



(٢٣) ص ١٠٠:
عشقت (. . .)
رخيم الدل مجنوح الكلام.
(٢٤) ص ٨١:
وبرمكي الحسن في حلْقِ
كأنه من حسنه جني
(٢٥) يطول إيراد الأشعار التي يعكس فيها أبو نواس السنن العربية والأوامر والنواهي الدينية، وأول السنن الوقوف على الأطلال وأول الأوامر اتخاذ الزوج والولد.
(٢٦) ص ١٠٩، ومطلع الشعر محاكاة قرآنية صوفية:
أما والطور والنور
وآيات الطواسين
وتوسل بأوائل السور وحروفها في البيت التالي.
(٢٧) ص ١١٥، زنا المقل في بيت يكني بمقلتي رحمة، الجارية ربما:
ومقلتي رحمةٍ في
زناهما مقلتاكا.
(٢٨) ص ٩٩.
(٢٩) ص ١٤٠.
(٣٠) ص ١٤٧، أي للكؤوس التي حفرت عليها مناطق أو أحزمة.
(٣١) ص ١٢٤ — ١٢٥ البيت الأخير من قصيدة طويلة في عيد يشوع مطلعها:
بعمودية الدين العتيق
يماري بطرسٍ بالجاثليق
وختامها:
لقد أصبحت زينة كل عيد
ودين مع جمائلك والعقوق
والقصيدة مثال توسيع العربية إلى مفردات وكنايات وبحور أدى انحسارها عنها إلى فصاحة متحجرة. وص ١٥٠:
(. . .) ولا
أجعل في غير منيتي لسني
أي لسانه وحذقه أو بلاغته.

الكتابة والسلطة

كمال أبو ديب

■ تحتل مشكلة السلطة موقعاً قد لا يضاهيها فيه أمر آخر سوى الجنس في الكتابة العربية المعاصرة. وأسارع الى القول بأن الانشغال بالجنس ليس في وجه أساسي من وجوهه سوى انشغال بمشكلة السلطة، لا في بعدها السياسي، بل في أبعادها الاجتماعية، الأخلاقية والثقافية.

ويبلغ الاهتمام بالسلطة، بوجوهها المختلفة، حداً يقارب الهوس الحقيقي، ويكاد الأمر معه يتحوّل الى مرض عصابي. ومع أن مثار عنايتي الآن هو هوس الكتابة العربية المعاصرة بالسلطة، فينبغي أن أشير بدرجة عالية من التأكيد الى أن هذا الهوس ليس مقصوراً على مجالات الكتابة والفن والعمل الإبداعي عامة، بل إنه لطاغٍ في حياة الناس اليومية أيضاً. إن تنقلاً سريعاً بين أقطار «الوطن العربي» (وأنا استخدم العبارة بكثير من التردد لأنها عبارة حلمية لا علاقة لها بالواقع؛ لكنني أتشبّث الآن بهذا الحلم) سرعان ما يكشف أن حديث الناس اليومي مغمّس، بل غارق، في مياه السلطة الآسنة بشكل أو بآخر من أشكالها.

وليس في هذا الهوس ما يثير الاستغراب، ففي ثقافة تربض على صدر الإنسان قيم هي مزيج من مخلّفات المجتمعات الزراعية والإقطاعية، والعائلية، والعشائرية، والقبلية، والإقليمية، وتلفّعها جميعاً معطيات فكر غيبي حوّلت معظمه مراحل التاريخ الغابرة الى نظم استبدادية، قمعية، تلغي حق الإنسان في التأمل والتفكير والسلوك والتساؤل والبحث خارج نطاق محدد سلفاً، مفروض سلفاً، ومدعم بكل أشكال التهديد والتخويف والإرهاب والطعن والاتهام والتشهير والتجريح، تشكِّل السلطة الماء الذي يسبح فيه الإنسان كالسمكة، والمناخ الذي يتنفس فيه هواء حياته، ورؤيا العالم التي يشكّلها أو يرثها، والبنى المعرفية التي تصوغ ذاته وعلاقاته بالآخرين وبنفسه. وفي مجتمع لم يتنشق إلا في ومضات عابرة من تاريخه نسيم الحرية الحقيقية بإزاء السلطة السياسية، وتراكمت أيامه تراكماً ساحقاً بالبطش والقمع والاستبداد والظلم ووأد الفكر والمعارضة، بل حتى النقد والتساؤل العاديين، ليس ثمة ما هو أكثر طبيعية من أن يغور الإنسان، وعيه ولا وعيه، في دهاليز مظلمة تلتف عليه فيها شباك هذا الحضور المرعب الدائم الدائب للسلطة وتجلياتها المتعددة، ويعجز فيها عن أن يشكل لنفسه رؤيا لعالم لا تسكن نبضات أعراقه السلطة، ولا تَشْبَحُهُ. في كل لحظة وبرهة، وفي كل سُمٍّ من مسامه، آثامها وطواغيتها وحبالها وحبائلها الخانقة.

*

ليس غريباً، إذن، هذا الهوس الذي أشير إليه. لكن ذلك لا يعني أن الحاجة الى الحديث عن السلطة، ومناقشتها، وكشف عقابيلها المدمِّرة، والاحتجاج ضدها، ورفضها، ضئيلة بمقدار ما هي مألوفة وبالغة الحضور. بل العكس هو الصحيح: إن طغيانها الأخطبوطي وحضورها الدائم في الوعي يكشفان درجة خطورتها وتدميرها للإنسان، ومدى تعويقها لأي اتجاه الى التحرر والنهضة، ولأية حركة تحديثية حضارية حقيقية في الوطن العربي. وبالتالي، فإن الحاجة الى الحديث عنها تتعمق، وتصبح إحدى أهم ما نحتاج الى مناقشته وفضحه وتعريته ومواجهته من آثام وعوامل تخريب للذات الفردية وللذات الاجتماعية في الحياة العربية المعاصرة. وليس لديّ شخصياً من شك في أن مشكلة السلطة - طبيعتها، وشرعيتها، ومصادرها، ودورها في الحياة العربية - هي إحدى المشكلات الجوهرية - التي تكاد تعد على أصابع يد واحدة - التي واجهت الفكر العربي والحياة العربية وأحدثت فيهما من الدمار والتخلف والتقهقر ما لم تحدثه حتى التجربة الاستعمارية (وهي مرتبطة جذرياً بمشكلة السلطة على صعيد قد أناقشه في المستقبل). كما أنه ليس لدي من شك في أن المستقبل العربي لن يكون أكثر بهاءً وعدالة وتطوراً مما هو عليه الحاضر العربي إذا استمرت تركيبة السلطة، وعشوائيتها، ووحشيتها، واستبداديتها، ولاإنسانيتها، وطغيانها على كل مجال من مجالات الوجود الإنساني للفرد وللجماعة، كما هي عليه الآن وكما كانت لزمن بعيد ضارب في أغوار التاريخ.



ومع أنني لست مولعاً عادة بلهجة التأكيد والجزم، فإنني سأكرر أنه ليس لدي ثمة من شك أيضاً في أن مشكلة السلطة في المجتمع العربي لن تحل نفسها بنفسها. ولذلك، فإن إحدى مهمات الفكر العربي هي تطوير وعي نقدي صارم ووضعه في مواجهة السلطة بكل تجلياتها، والإسهام في تعريتها بانتظام، وإظهار ما أدت وتؤدي اليه من خلخلة وتشويه وتحطيم لطاقات الإنسان الفرد، وروحه، ومقدراته، وأحلامه، وتطلعاته، وللمجتمع في وجوده الكلي. وإذا كان للكتابة العربية المعاصرة من فضائل حقيقية تجسد انخراطها في الحياة العربية وسعيها الى خلق عالم أفضل، فإن بين أعظم هذه الفضائل وأبقاها أثراً انشغالها العميق بمشكلة السلطة، ومواجهة تدميرها للإنسان بجرأة وشجاعة نادرتين في أوضاع اجتماعية وسياسية خانقة لا يملك الفكر النقدي فيها إلا أضيق الهوامش الممكنة للتعبير عن نفسه، وتسليط الأضواء على المشكلات الحقيقية التي يعانيها وتسمية الجريمة باسمها الصريح. □





يرى بعض الباحثين تسمية العصور العربية القديمة (الجاهلي والاسلامي والعباسي) بالادب الكلاسيكي العربي ونحن لا نرى ذلك مطلقا . لان المذاهب الادبية الاوروبية وجدت نتيجة ظروف معينة تختلف عن تلك الظروف التي عاصرت الادب العربي القديم في أدواره المتعاقبة . وكان وراء الادب الكلاسيكي الاوروبي (اليوناني والروماني) فلسفات خاصة لم نر مثيلا لها في التاريخ العربي والحضارة العربية .

يقول داؤد سلوم في معرض حديثه عن الكلاسيكية : « واذا ما جوزنا لانفسنا ان نعطي امثلة من ادبنا العربي القديم والحديث لرجال يمكن ان تنطبق عليهم الكلاسيكية من حيث المنهج والمظهر والتأليف والخضوع للقديم فنتمكن أن نصف الادب الجاهلي كله بأنه ادب كلاسيكي » (١) .

ان الباحث يجوز لنفسه أن يطلق على الادب الجاهلي من حيث الجواز فقط بأنه ادب كلاسيكي فهو متيقن اذ انه من باب الحقيقة لا يمكن اطلاق اسم الادب الكلاسيكي عليه .

ونحن نرى وجود بعض السمات المشتركة بين الادب الكلاسيكي الغربي من ناحية والادب العربي القديم من ناحية اخرى . ولكن الاسس بينهما مختلفة اختلافا شديدا ، فمن الخطأ الكبير ان نعد الادب القديم ادبا كلاسيكيا رغم التشابه في السمات التالية بين الادب الكلاسيكي الغربي والادب العربي القديم :

١ ــ كلا الادبين يعطي العقل مكانة مهمة في السيطرة على العواطف واخضاعها له ، ويعد العقل هو الموجه الاساسي للادب .

٢ ــ يؤكد كلا الادبين على الناحية الاخلاقية وامتداح الاخلاق الكريمة والمزايا الانسانية العظيمة كالنبل والشجاعة والتضحية والنجدة والعفة والصبر والصدق والفضيلة الى آخره من الصفات الخلقية الحميدة .

٣ ــ كلا الادبين يدعوان الى المنفعة والمتعة معا ، فاذا كان الادب الكلاسيكي يدعو الى التطهير فالادب العربي القديم يدعو الى غرس الصفات الحميدة في نفوس القراء ، وشعر الحكمة اكبر دليل على ذلك هذا بالاضافة الى الشعر الاسلامي الداعي الى التمسك بالفضائل .

٤ ــ تأثير القدر وصروفه واضح في تصريف أمور الخلق وتحديد مصائرهم في كلا الادبين .

٥ ــ وقف الادباء من الدين موقف تجلة واحترام وتأييد، وما موقف ارستوفانيس العدائي من سقراط في مسرحية (السحب) ومن يوربيدس في مسرحية (الضفادع) الا بسبب احساسه بعدائهما للدين والخروج على تعاليمه . ان احترام الدين وتعاليمه سمة بارزة في الادب العربي وخاصة في الادب الاسلامي ولا ينبو الادب الجاهلي عن ذلك ابدا رغم عبادة الجاهليين للاوثان « وسواء كان الجاهليون يعبدون الاصنام أم

الآلهة الحقيقيين فلا ينفي ذلك احترامهم للروح الدينية التي ازدادت نموا في صدر الاسلام » (٢) .

٦ ــ يتمسك الادباء بضرورة وجود صور معينـــة للتعبـــير تتعلق بالصياغة الشعـــرية كالعروض والقافية والالفاظ والصـــور الشعرية والتشبيهات والاستعارات والمجازات والمحسنات والجمل وبنـــاء النص ، وقوة السبك والجزالة والفخامة والمحافظة على الاصول اللغوية ، ويحدث نتيجة لهذا التمسك بالشكل أن يضحى بالمضمـــون في سبيلـــه اذا اقتضى الامـــر .

٧ ــ يهتم الادباء اهتماما واضحا بالسخرية والهجاء وقـــد وصلت الكوميديا الكلاسيكية درجة كبيرة من الابداع والسمو كما وصل الهجاء العربي ولا سيما النقائض التي لعبت دورا مهما في العصر الاسلامي ذروة الادب الساخر وكذلك النثر مثل أدب الجاحظ .

٨ ــ نزعت كل من الكلاسيكية الجديدة (١٥٠٠ ــ ١٨٠٠ م) الى تقليد الادب القديم (اليوناني والروماني) واحترامه واقتفاء اثره واكـــد (بوالو) ناقد الكلاسيكية الجديدة على ذلك . وهذا ما فعله الادب العربي في العصرين الاموي والعباسي في اقتفاء أثر الصيغة الشعرية في العصر الجاهلي ، وعدها (ابن ســـلام) في كتابه (طبقات الشعراء) النموذج الاعلى للقصيدة العربية ولا سيما معلقة امرىء القيس فهي عنده نموذج يحتذى .

٩ ــ كان أدب الكلاسيكية الجـــديدة ادبا ارستقراطيا يشترط ان يتفق والذوق العام ــ ذوق الطبقة الارستقراطية ــ ويتسم باخلاقياتها وبطولاتها ومثلها . والادب العربي في عصريه الاموي والعباسي ــ أدب الخاصة ــ ادب ارستقراطي النزعة يقدم للخلفاء والامراء واغنياء القوم للحصول على عطاياهم وهباتهم . وكما كان ادباء الكلاسيكية الجديدة من طبقة دون الطبقة الارستقراطية ــ الطبقة البرجوازية ــ امثال كورني وراسين وموليير ولافونتين وبوالو ، كذلك كان الشعراء العرب في هذين العصرين ــ في الغالب الاعم ــ من طبقة ادنى من الطبقة الحاكمة ، قدموا لهم ادبا يرضونه ذلك الادب الذي يأتي على تمجيـــد خصالهم واعمالهم وانسابهم وأخلاقهم . وكان الارستقراطي العربي لا يرضى الادب الـــذي لا يمتلك مواصفات معينة ان يلقى بحضرته أو أن يمارسه واحـــد مـــن شعرائه بل كان يعده من أدب العامة ولا يليق التاؤه في حضرته .

ولكننا لا نود ان نطلق اسم (الكلاسيكية) على الادب العـــربي القديم بعصوره المختلفـــة لوجود فروق اساسيـــة يختلف فيهـــا الادب

الكلاسيكي الغربي عن الادب العربي القديم :

- ان الظروف البيئية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية التي اكتنفت الدويلات اليونانية والامبراطورية الرومانية تختلف كل الاختلاف عن الظروف التي عاشتها الامة العربية منذ عصرها الجاهلي وحتى نهاية العصر العباسي . ومن المعلوم ان الظروف الآنفة الذكر هي التي ساعدت على ظهور ادب الامة ، هذا بالاضافة الى الفرق البين بين طبيعة الانسان العربي السامي وبين طبيعة الانسان الاوروبي (اليوناني والروماني) بالنسبة للكلاسيكية القديمة والانسان الاوروبي منذ بدايات عصر النهضة وحتى قيام الثورة الفرنسية بالنسبة للكلاسيكية الجديدة .

لذا طغى جنسا المسرحية الشعرية والملاحم على الادب الكلاسيكي بعامة بينما طغى الشعر الغنائي على الادب العربي في عصوره القديمة .

- وقد لعب الاختلاف الجذري بين الوثنية اليونانية والرومانية والوثنية العربية في العصر الجاهلي والدين المسيحي في عصر النهضة والدين الاسلامي منذ صدر الاسلام دورا كبيرا وبارزا في اختلاف طبيعة الادبين وسيطرة الادب المسرحي في اوروبا وسيطرة الشعر الغنائي عند العرب .
- هذا بالاضافة الى اختلاف انظمة الحكم واختلاف الموارد الطبيعية والاقتصاد فيهما . يضاف الى ذلك الاختلاف الكبير في العادات والتقاليد والمثل والاخلاق والافكار بين الانسان الاوروبي والانسان العربي مما ادى الى اختلاف المجتمعين والعلاقات الاجتماعية فيهما .
- يتسم الادب الكلاسيكي الغربي بالموضوعية بينما يتسم الادب العربي القديم بالذاتية كما تطغى الفردية على الشعر العربي القديم بشكل واضح وجلي نتيجة لاحساس العربي بفرديته الخاصة وما تلاقيه هذه الفردية من احترام وتقدير عظيمين .
- طغيان وصف سكان المدن وعاداتهم وتقاليدهم في الادب الكلاسيكي الغربي وطغيان شعر البوادي والصحاري في الادب العربي القديم ولا سيما الادب الجاهلي .
- واذا كان الادب الكلاسيكي يحترم قواعد ثابتة لا يحيد عنها ، استوجبتها طبيعة ادبه ، كالتفريق بين المأساة (التراجيديا) والملهاة (الكوميديا) ، والالتزام بالوحدات الثلاث (الزمان والمكان والحدث)

واعتبار (مشاكلة الحياة) الاصل الاساس في بنـــاء النص الادبي ، واتخاذ الشخصيات الارستقراطية اساسا في المأساة لتمجيد مثـــل هذه الشخصيات واعتبارها مثلا اخلاقيا ساميا يقتدى به ، واتخـــاذ الشخصيات البرجوازية في الملهاة للسخريـــة منها واعتبارها امثلـــة اخلاقية سيئة يجب تجنبها ، وعدم اظهـــار العنف والقسوة امـــام الجمهور المشاهد أو القارىء ، فان ذلك لا اثر له في مفهـــوم الادب العربي القديم .

● وقد كانت وحدة الموضوع الاساسي الذي يدور حوله النص الادبي الكلاسيكي في الغرب وعد ارسطو وحـــدة الموضوع من الوحـــدات الاساسية التي لا يمكن تجاهلها عند كتابة اي نص ادبي واكـــد ذلك من بعده هوراس في العصر الروماني وبوالو في عصر النهضة .

● بينما نجد ان السمة الغالبة على القصيدة العربية القـــديمة عـــدم الالتزام بوحدة الموضوع واصبح نموذج القصيدة العربية القديمـــة يعتمد على تعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة بل فاخر الشعراء بوحدة البيت واعتزوا ببيت القصيد وكانت عبارة (افضل بيت فـــي القصيدة) مقولة تدور على ألسنة النقاد العرب القدماء .

● ومن هنا اختلف النقد الكلاسيكي عن النقد العربي القـــديم فاذا كان كتابا فن الشعر لارسطو وهوراس يمثلان النقد اليوناني والروماني فان كتاب (فن الشعر) لبوالو في القرن الثامن عشر سار على اثريهما وعد بوالو كتاب فن الشعر لارسطو انجيلا يجب الا يحاد عنه بالنسبة للادباء الكلاسيكيين الجدد .

بينما نجد للعرب نقـــدا خاصا بهم نبع من طبيعـــة ادبهم . وما صحيفة بشر بن المعتمر الا مثال واضح على ذلك . هـــذا بالاضافة الى الكتب النقدية العربية الاولى (كالشعر والشعراء) لابن قتيبة ، و (طبقات الشعراء) لابن سلام ، حتى اذا ما ازدهرت حركة الترجمة وترجم كتاب (فن الشعر) لارسطو الى العربية في العصر العباسي لم ينجح المتأثرون به في تطبيقهم اسسه على الادب العربي كما حدث لقدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر) لانه طبق اسس الشعـــر المسرحي الاغريقي على الشعـــر الغنائي العربي دون النظـــر الى اختلاف الجنسين الادبيين ، وتأثر النقاد العرب المتأخرون بكتـــاب (فن الخطابة) لارسطو اكثر بكثير من تأثرهم بكتاب فن الشعـــر .

● يضاف الى ذلك ان الادب الكلاسيكي يتصف بسمة (الانسانية) التي تعني الخصائص والصفات الانسانية المشتركة بين البشر من عواطف

واخلاق وسلوك وافكار واخيلة وعادات وتقاليد — وبالذات تلك التي تتصف بها الطبقة الارستقراطية — بينما نجد الادب العربي القديم يهتم بالسمات الفردية للانسان — الشعراء الصعاليك مثلا — الى جانب عنايتهم بالصفات الانسانية العامة . هذا مع الاختلاف البين بينهما في العادات والتقاليد والسلوك والافكار والاخيلة . ومن هنا برزت السمة الفردية الذاتية على الادب العربي القديم وطغت الغنائية في الشعر على الانواع الشعرية الاخرى ، بينما برزت سمة الموضوعية في الادب الكلاسيكي وطغى الشعر المسرحي على الانواع الشعرية الاخرى . كما برز (المعقول) كسمة اساسية في الادب الكلاسيكي الغربي والمعقول هو كل ما يمكن ان يقع ، اي ما وقع فعلا أو ما يمكن وقوعه ، ويخرج عن المعقول كل فعل شاذ وان وقع فعلا . فالسمة الواقعية — التي تناسب اخلاقيات الطبقة الارستقراطية — هي السمة البارزة في الكلاسيكية الجديدة . بينما نجد أن الخيال يلعب دورا كبيرا في الشعر العربي حتى قيل بأن افضل الشعر اكذبه . وهل نجد ابرز من قول عمرو بن كلثوم في معلقته التي القاها بين يدي عمرو بن هند دليلا على ذلك :

ملأنا البر حتى ضاق عنا وسطح البحر نملؤه سفينا

اذا بلغ الفطام لنا صبي تخر له الجبابر ساجدينا

● اما اذا رجعنا الى طبيعة الحضارتين العربية — في عصورها المختلفة — والاوروبية — في العصور اليونانية والرومانية وعصر النهضة الاوروبية (الرينسانس) — لوجدنا اختلافا جذريا بين الفلسفة اليونانية والفلسفة العربية الجاهلية وبين الفلسفة المسيحية وفلاسفة عصر النهضة وبين الفلسفة الاسلامية .

ولا يشك احد بأن الاساس الحضاري لاي امة من الامم هو أساس فلسفي يبلور بعد ذلك العوامل الاخرى — السياسية والاقتصادية والاخلاقية والاجتماعية والادبية — حسب منظوره الخاص . وبالتالي فان المذاهب على اختلاف أنواعها تنشأ نتيجة لهذه الاسس ، ويكون بعد ذلك لكل حضارة مذاهبها الخاصة بها . ومن هنا جاء قول مندور : « فانه من السهل ان نلاحظ ان الادب العربي قد ظهرت فيه هو الآخر منذ أقدم عصوره خصائص واتجاهات تميز بها شعر طائفة من الشعراء المتعاصرين او المتلاحقين كما نلاحظ ان الشعر العربي رغم طغيان التقليد عليه قد

تطور ... بل لقد احدثت بعض قبائل العرب فنونا شعرية قائمـــة على مزاج او فلسفة انسانية خاصة وذلك مثل بني عذرة ... ومع ذلك فقد شهد الادب العربي القديم بعض المحاولات المذهبية الواعية كمحاولة ابي نواس في الخروج على تقاليد القصيدة العربية ... وفي الحق ان مذهب البديع ، اي مذهب الجديد لم يظهر فجأة ... » (٣) وبعد ان تحدث مندور عن المذاهب العربية القديمة قال : « وبالرغم من هـــذه الحقائق فاننـــا لا نستطيع ان نزعم ان الادب العربي قد تتابعت فيه مذاهب الادب المختلفة الواعية المستندة الى اسس فلسفية ونقدية واضحة كما حدث في الآداب الغربية وهذا شيء طبيعي لان المذاهب الادبية العامة لم تأخذ في الظهور في العالم الغربي الا منذ عهد النهضة والبعث العلمي اي منذ بدء انتشار الثقافة ونمو التفكير البشري بعد ان خرجت الانسانية من ظلام القرون الوسطى » (٤) . ويقول صفاء خلوصي في هذا الصدد : « ان المذاهب الادبية نشأت ودرست وصنفت في الغرب » (٥) . ولكنه لم يوضح موقفه من تطبيق المذاهب الادبية الغربية على الادب العربي القـــديم . ويتردد رشيد العبيدي في ذلك فيقول : « لذلك اجدني غير مقتنع بأن نخص كل عصر من العصور الادبية بنوع من انواع الادب فنقول : ان الادب العربي في عصره الجاهلي والاسلامي ادب كلاسيكي وانه في العصر العباسي ادب رومانتيكي ... وسبب ذلك ان صفات تلك الانواع الادبية نجدها متوفرة بأجمعها في العصر الواحد » (٦) . ولكنه يعود ليطبق المذاهب الادبيـــة الغربية على الادب العربي في عصوره المختلفة « ولتمام الفائدة اجمـــل العناصر الاساسية التي يتألف منها الادب الكلاسيكي واضرب لها الامثال من ادبنا العربي » (٧) . وهكذا يقحم نماذج من الشعر العربي القـــديم والحديث على أسس المذاهب الادبية الغربية التي يعرضها ـــ الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والرمزية والوجودية ـــ اقحاما دون تمحيص او جدل علمي .

وبعد ، فاذا رفضنا طرح ظل المذاهب الادبية الغربية على الادب العربي القديم لانها ظهرت بعد عصر النهضـــة الاوروبية وكانت الامـــة العربية آنذاك في عصر الظلام والتخلف الذي اصابها من جـــراء توالي الاقوام المعادية لها عليها ، فلا يصح إذاً ان نطرح تسميات المذاهب الادبية الغربية تجاوزا على الادب العربي في عصوره القديمة ويكون من الاصح ان نسمي الادب العربي في عصوره القديمة باسم الادب العربي القديم وندرسه في اطار المدارس الادبية التي ظهرت فيه ونبعت منه عبر عصوره تخلصا من اللبس والخطأ .

ولكن ماذا نقول عن الادب العربي الحديث الذي بدأ منذ عصر النهضة العربية والتي حددها مؤرخو الادب بدخول نابليون الى مصر عام ١٧٩٨ ؟ الجواب على هذا السؤال سأتناوله في صدد الكلاسيكية الجديدة والادب العربي الحديث .

الكلاسيكية الجديدة والادب العربي الحديث :

يطلق بعض الكتاب اسم الكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة على ادب (مدرسة المحافظين) المدرسة التقليدية التي تراسها محمود سامي البارودي ومن تبعه مثل شوقي وحافظ في مصر والكاظمي والرصافي والزهاوي في العراق والتي احتذت حذو القصيدة العربية القديمة في البناء والصياغة والفخامة والجزالة والعناية في اختيار الالفاظ القديمة الفخمة والاهتمام بالموسيقى الشعرية والعروض والقوافي والسير وراء الاغراض الشعرية المتعددة، في القصيدة الواحدة والتمسك بالتشبيه والاستعارة والمحسنات اللفظية والمعنوية والاهتمام بالشكل على حساب المعنى واعتبار بيت القصيد هو الهدف الاساسي . وان اكتمال المعنى في البيت الواحد هو اساس الشعر وبمعنى آخر احتذاء القصيدة القديمة خطوة خطوة . يقول داؤد سلوم : « وفي شعرنا الحديث هناك البارودي الذي احيا الكلاسيكية القديمة وكذلك حافظ وشوقي والزهاوي والرصافي في العراق ومدرستهما ولعل معظم الشعر العربي الخاضع لاوزان الخليل وبلاغة الاقدمين يعتبر أدبا كلاسيكيا اذا ما اشترك الموضوع في ذلك » (٨).

مثل هذا الكلام لا يصمد امام المماحكة العقلية ، فاذا كنا قد نفينا سابقا تسمية الادب العربي القديم بالادب الكلاسيكي ـ للاسباب التي اوردناها سابقا ـ فلا يصح من باب اولى ان نطلق على المدرسة التي سارت على منوال الاقدمين في الصياغة الشعرية واحتذت القصيدةالعربية القديمة احتذاء تاما اسم الكلاسيكية الجديدة . بل يمكن أن نطلق عليهم اسم (المدرسة التقليدية ، المدرسة المحافظة ، المدرسة الاتباعية) فهي ليست مذهبا أصلا لانها لم تعتمد على فلسفة واضحة ثابتة تدر محاولتها احياء القديم بعد ان درست معالمه وعفي اثره بسبب السبات الطويل الذي مرت به الامة العربية منذ سقوط بغداد على أيدي التتر عام ٦٥٦ وحتى دخول نابليون الى مصر مرورا بالاستعمار العثماني الذي كان يرى في سياسة التجهيل الاساس الاول في السيطرة والاستغلال .

ويؤكد مندور ذلك وهو يستعرض بدء ظهور المذاهب الادبية في الغرب بقوله : « بينما ظلت مصر والعالم العربي كله غارقين في ذلك الظلام حتى بدات حركة البعث والنهوض متأخرة عن زميلتها في العالم الغربي بما يقرب من اربعة قرون . ثم حاولنا جاهدين ان نعوض ما فات وان نلاحق ركب الانسانية العام » (٩) .

ويقول سليم النعيمي : « لن اتحدث في هذا المقال عن المذاهب في ادبنا العربي الحديث فنهضتنا الادبية لا تزال في طفولتها ، لم يتهيأ لها بعد أن تقف على ساقيها وتشق لها طريقا واضح المعالم بين الاهداف . ولم يقدر لها بعد ان تنشيء لنا ادبا له خصائصه القومية وصفاته الخاصة يستطيع أن يقف الى جانب الآداب العالمية الحديثة » (١٠) .

ونستنتج من كل ذلك ان مدرسة المحافظين لم تتاثر بالادب الكلاسيكي الاوروبي قدر تأثرها بالادب العربي القديم . وقد يسأل متسائل ما قولك بالشعر على لسان الحيوان والشعر التمثيلي عند شوقي ؟ الجواب على هذا السؤال بسيط جدا . تأثر شوقي بلافونتين وخاصة بشعره على لسان الحيوان ونظم على منواله ، وقد ترجم محمد عثمان جلال كتاب الامثال للافونتين الى الشعر العامي المصري ولكن لافونتين نفسه تأثر بالادب العربي القديم وبكتاب (كليلة ودمنة) لابن المقفع على الاخص وبالحكايات على لسان الحيوان المنقولة الى اوروبا عن الصينية والهندية والفارسية والتي ترجمت الى العربية منذ بداية العصر العباسي « لافونتين شاعر فرنسي .. وكتابه الامثال اشهر الكتابين .. وقد نظم فيه كثيرا من القصص .. على السنة الحيوان من امثال تلك التي في كليلة ودمنة بل ان كثيرا منها مأخوذة من كليلة ودمنة الذي ترجم الى اللغات الاوروبية في القرن الرابع عشر .. وقد ترجم قسيس اغريقي في القرن الرابع عشر كثيرا من القصص الشرقية ونسبها الى ايسوب » (١١) . وما تأثر شوقي الا تأثر غير مباشر بالادب العربي القديم نفسه .

أما عن شعره التمثيلي فلا اجد فيه شعرا مسرحيا كذلك الذي ازدهر في أوروبا في عصر النهضة بل هو شعر تطغى عليه السمة الغنائية وتضعف فيه التقنية المسرحية ، وفي الامكان قراءة مسرحيات شوقي كقصيدة شعرية طويلة او تحويلها الى أوبريت غنائي دون عناء كبير ، ويؤكد شوقي ضيف هذه المقولة « قد رجعت في تصويري لشخصية شوقي الى مسودات لبعض مشاهد من مسرحية (مجنون ليلى) فلاحظت ان حوار المتحاورين فيها لا يتصل بالصورة التي يجرى بها في المشاهد فاستنتجت ان شوقي

كان يعد الحوار على نحو ما يعد الابيات في قصيدته الغنائية. فهو يكتب اولا قطعا جميلة ثم يرتبها على النسق الذي يريده في الحوار » (١٢) . وليس هذا هو البناء المسرحي بأي شكل من الاشكال . لان لغة المسرحية الشعرية تختلف عن لغة القصيدة الغنائية وقد طغت الالفاظ الغنائيـــة على مسرحيات شوقي على التقنية ، كمـــا أن الكلاسيكية الجـــديدة في اوروبا نشأت نتيجة لتطور العلوم والفلسفات والاستكشافات والمخترعات الحديثة وتطور الحياة في اوروبا نتيجة للظروف الاقتصادية الجديدة التي ولدت ظروفا اجتماعية وسياسية جديدة لم نجد لها مثيلا في الوطن العربي في الفترة التي ازدهرت فيها المدرسة التقليدية ازدهارا كبيرا منذ الربع الاخير من القرن التاسع عشر وحتى الربع الاول من القرن العشرين .

لذا يجد الباحث ان من الخطأ الكبير اطلاق تسمية (الكلاسيكيةالجديدة) على ادب المدرسة التقليدية العربية وافضل اسم يطلق عليها هو اســـم (المدرسة التقليدية) لانها احتذت الادب العربي القديم في الشكل وكثيرا ما احتذته في المضمون أيضا ، وما الاغراض التي وسمت بالتجـــديد الا مؤثرات بيئة جديدة كان على الشاعر ان يتأثر بها والا لما سمي شاعرا ، فالتجربة الشعورية الاصيلة هي الحد الفاصل بين الشاعر والناظم ، لذا كان من الضروري ان يتأثر شعراء المدرسة التقليدية ببيئاتهم وبظروفهم. وما شعر وصف الحرب والمخترعات وشعر الحنـــين عند البـــارودي الا صورة لهذه المؤثرات البيئية ، وكذلك الشعر السياسي عند شوقي وحافظ والرصافي والزهاوي .

ويمكننا ان نسمي هذه المدرسة بمدرسة المحافظين لانها حافظت على روح القصيدة العربية القديمة وشكلها . ولم تحاول ان تفرط بهـــا وكثيرا ما تأثرت بموضوعها ، وبدا الشاعر العربي وهو الذي يعيش في المدن العامرة والقصور الفخمة وكأنه يعيش في الصحراء ، فهو يتحـــدث عن الرئم والمها ، واطلال الحبيب وريح الصبا كما كان يتحدث الشاعر العربي القديم .

ويرى الباحث ان بالامكان تسميتها ايضا بالمدرسة (الاتباعية) لانها تبعت الشعر العربي القديم في أصوله واسسه وعدته مثلها الاعلى . وان كنت لا اميل الى هذه التسمية بالنسبة للادب الكلاسيكي الغربي رغم أن كلا من احمد امين وزكي نجيب محمود اثبتا هذه التسمية في كتابهما (قصة الادب في العالم) (١٣) . لان لفظة (كلاسيكي) هي اللفظة الاصلية لهذا المذهب ــ كما اوضحت سابقا ــ ولان ترجمتها الى العربية اخذت لفظها

الاصلي كسائر المخترعات الحديثة المتداولة « ولا تسوغ ترجمتـــه بلفظ اتباعي . لانه لايعني ترجمة اي من هذين اللفظين Class, Classic »(١٤) بينما تصلح تسمية (المدرســـة الاتباعيـــــة) على الادب العربي في عصر النهضة فقط .

وفي الختام ، اجد اطلاق اسم الكلاسيكية على الادب العربي قديمـــه وجديده ، ليس صحيحا ولا حاجة بنا الى اقتباس جمل اجنبية عنا فـــي الوقت الذي تمدنا فيه لغتنا المعطاء بمفردات لها دلالتها الصحيحة ، فأدب العصور العربية القديمة هو ادب قديم وأدب عصر النهضة ، هـــو ادب تقليدي او محافظ او اتباعي .

الدكتور عمر محمد الطالب
كلية الآداب ـــ جامعة الموصل

(١) داؤد سلوم ، النقد الادبي ، القسم الثاني ، ص ١٣٣ .
(٢) محجوب ، الشريف الرضي ، ص ٥٠ .
(٣و٤) مندور ، الادب ومذاهبه ، ص ٢٤ ـــ ٢٥ ، ٢٧ .
(٥) صفاء خلوصي ، دراسات في الادب المقارن والمذاهب الادبية ، ص ١٧٠ .
(٦و٧) رشيد العبيدي ، المذاهب الادبية الحديثة ، ص ٧ ، ١٠ .
(٨) داؤد سلوم ، النقد الادبي ، ص ١٣٣ .
(٩) مندور ، الادب ومذاهبه ، ص ٢٧ .
(١٠) سليم النعيمي ، المذاهب الادبية الحديثة ، المعلم الجديد ، العدد ٣، ١٩٥٠ .
(١١) عمر الدسوقي ، في الادب الحديث ، ص ٩٠، ٩١ . الهامش «١» ، الهامش «٣» .
(١٢) شوقي ضيف ، في النقد الادبي ، ص ٦٦ ، ويؤكد هذا الراي في كتابه « شوقي شاعر العصر الحديث » .
(١٣) احمد امين وزكي نجيب محمود ، قصة الادب في العالم ، ص ٤١٣ .
(١٤) صالح مهدي الشريدة ، المذهب الكلاسيكي ، ص د .



اللغة الرمزية في الأحلام

تأليف : أريك فروم

عرض وتلخيص : د . فؤاد زكريا

من الشائع تعريف الرمز بأنه « شيء يدل على شيء آخر » . غير أن هذا التعريف أعم من أن يصلح أساسا سليما لفهم طبيعة العلاقة بين الرمز والمرموز اليه . ولذلك كان من الواجب تخصيصه ، بتحديد الأنواع المختلفة للرموز ، وطرق استخدام كل منها . وعندئذ سنجد أن الرموز تنقسم الى ثلاثة أنواع : رموز اصطلاحية تقليدية ، ورموز عرضية ، ورموز عامة .

فالرمز الاصطلاحي أو التقليدي هو أشهر الأنواع الثلاثة ، لانه هو أساس استخدام اللغة المألوفة في حياتنا اليومية . فحروف كلمة « كرسي » تدل على الشيء الذي نستطيع أن نراه ونلمسه ونستخدمه في الجلوس . ولكن من الواضح أنه لا يوجد ارتباط باطني بين « لفظ » الكرسي وبين الكرسي ذاته من حيث هو « شيء » ، وكل ما بينهما من صلة انما يرجع الى اصطلاح الناس على أن يطلقوا على هذا الشيء اسما معينا . وعلى الرغم من أن الألفاظ اللغوية هي أشهر أمثلة الرموز الاصطلاحية ، فانها ليست الأمثلة الوحيدة لها ، فالعلم مثلا قد يرمز الى دولة معينة ، وان لم يكن هناك ارتباط معين بين الأشكال

والألوان المرسومة فيه وبين الدولة التى يدل عليها، وانما الارتباط فى هذه الحالة اصطلاحى بحت .

أما **الرمز العرضى** ، فمن أمثلته تلك الارتباطات العارضة التى تحدث فى حياتنا بين أماكن معينة وبين تجارب حزينة أو سارة ، بحيث أن مجرد ذكر اسم مكان منها يكفى لبعث الشعور بالحزن أو السرور فى نفوسنا ، وان لم يكن فى ذلك المكان ذاته مايبعث على السرور أو الحزن . ويتفق هذا النوع من الرموز مع النوع السابق فى عدم وجود علاقة باطنة بين الرمز والمرموز اليه ، ولكنه يختلف عنه فى أن الارتباط فى الحالة الثانية عارض ، يتعلق بالفرد وحده ، على حين أنه كان فى الحالة الأولى اصطلاحيا تتفق عليه مجموعات كبيرة من الناس . ونظرا الى هذا الطابع الفردى الذى يتسم به الرمز العرضى ، فانه نادرا ما يستخدم فى الأساطير أو الاعمال الفنية أو الاقاصيص الخرافية ، لان من المحال أن يتفق عليه الكاتب أو المؤلف مع قرائه أو المستمعين اليه ، ما لم يشرح لهم بالتفصيل الدلالة العارضة لكل رمز يستخدمه . أما فى الاحلام فان الرموز العارضة تلعب دورا هاما ، وقد ابتكر فرويد ، بمنهجه فى التداعى الحر ، وسيلة لفهم معانيها .

وأخيرا فان **الرمز العام** هو رمز توجد فيه علاقة كامنة أو باطنة بين الرمز وما يدل عليه . فلنتأمل مثلا رمز النار : فنحن نعجب فى النار بصفات معينة مثل حيويتها ، وتجددها الدائم مع بقائها على ما هى عليه ، وما تبعثه فى نفوسنا من معانى القوة والنشاط والخفة والرشاقة . وهكذا فاننا عندما نتخذ من النار رمزا، نصف بواسطتها تلك «التجربة الباطنة» التى تتسم بنفس الصفات التى لاحظناها «حسيا» فى النار ـ أعنى صفات النشاط والخفة والحركة والرشاقة من حيث هى أحوال نفسية باطنة .

وهناك رمز آخر قريب من رمز النار ، ولكنه مختلف عنه فى نواح معينة ، هو الماء ، أعنى ماء البحر أو النهر ، فالماء بدوره يجمع بين التغير الدائم وبين الثبات ، ويبعث فى النفس معانى الحيوية والاستمرار والنشاط ، غير أن هناك فارقا بينه وبين النار : فهذه الأخيرة تنطوى على معنى السرعة والسورة والمغامرة ، أما الماء فهادىء بطىء متزن . فالماء يرمز بدوره للشعور بالحيوية ، غير أنها حيوية أبطأ وأثقل ، ترتبط بالهدوء النفسى أكثر مما ترتبط بالانفعال العنيف .

وليس لنا أن ندهش اذ نجد ظاهرة من ظواهر العالم المادى تعبر بوضوح عن حالة أو تجربة باطنة ، فنحن نعلم جميعا أن الجسم يعبر عن النفس : اذ يندفع الدم الى الوجه فى حالة الغضب ، ويغيض عنه فى حالة الخوف ، وتسرع دقات القلب اذا انفعلنا بعنف . كذلك فان تعبيرات الوجه وحركات الجسم تدل بدقة على حالتنا النفسية الباطنة ، حتى أن الآخرين كثيرا ما يفهمون أحوالنا الباطنة من مظهرنا الجسمى خيرا مما يفهمونها من الكلمات التى نعبر بها عنها . فالجسم كله ، فى الواقع ، رمز للنفس. وهو رمز عام ، يفهمه الجميع . وهكذا فان الرمز العام يرجع أصله الى خصائص أجسامنا وحواسنا وذهننا ، وهى خصائص مشتركة بين الناس جميعا. بل ان لغة الرمز العام هى اللغة الوحيدة المشتركة التى استطاع الجنس البشرى أن يبتدعها ، على حين أن لغاته الكلامية ظلت اصطلاحية ترتبط بجماعات معينة من الناس فحسب . ولا شك أن عمومية هذه الرموز راجعة الى ارتكازها على صفات جسمية ونفسية يشارك فيها أفراد البشر أجمعين. ولايحتاج أحد منا الى تعلم هذه اللغة الرمزية ، بل يفهمها أفراد الجنس البشرى جميعا دون استثناء . والدليل القاطع على ذلك أن اللغة الرمزية كما تستخدم فى الأساطير والأحلام حظ مشترك بين جميع الحضارات، سواء منها البدائية والراقية ، بل ان الرموز المستخدمة فى هذه الحضارات المتباينة متشابهة الى حد يبعث على الدهشة ، لانها ترتكز على التجارب الحسية والانفعالية الأساسية التى يشترك فيها الناس فى كل الحضارات .

على أن العبارة العامة السابقة تحتاج الى تخصيص. فبعض الرموز يختلف معناها تبعا لاختلاف دلالتها الواقعية فى الحضارات المختلفة . مثال ذلك أن وظيفة الشمس ، وبالتالى معناها ، تختلف فى البلاد الشمالية عنها فى البلاد الحارة . ففى البلاد الشمالية ، حيث يتوافر الماء بغزارة ، يتوقف النمو على وجود الحرارة الكافية من الشمس . وهكذا

تصبح الشمس هى القوة الدافئة الحامية الباعثة للحياة • أما فى الشرق الأوسط ، حيث الشمس لافحة ، فانها تصبح قوة خطيرة يتعين على الانسان أن يلتمس لنفسه الوقاية منها ، على حين أن الماء هو الذى يعد مصدر كل حياة ونماء • وهكذا يمكننا أن نتحدث عن « لهجات » للغة الرمزية العامة ، وهى لهجات ترجع الى اختلاف الظروف الطبيعية ومايترتب عليها من اختلاف معنى رموز معينة فى اقاليم الأرض المتباينة •

وهناك اختلاف آخر يطرأ على معانى الرموز ، غير هذا الاختلاف الذى يرجع الى « اللهجات الرمزية » ، هو اختلاف أنواع التجارب التى يمكن أن ترتبط بالظاهرة الطبيعية • فالنار عندما نرقبها فى المدفأة، تبعث شعورا بالراحة والسرور ، وبالحيوية والدفء والسرور ، أما اذا شاهدناها فى طريق ، فانها تبعث فينا حالة من الخوف والرعب، وشعورا بعجز الانسان أمام قوى الطبيعة • وهكذا يمكن أن تصبح رمزا للحيوية والسعادة ، وكذلك للخوف والعجز أو للقوى الهدامة •

والسبيل الوحيد الى فهم المعنى الخاص للرمز فى هذه الحالات هى ادراك السياق الكامل الذى يظهر فيه ذلك الرمز •

واللغة التى تستخدمها الاحلام تتألف من رموز عرضية ورموز عامة • وهكذا فان كل المحاولات التى بذلت لفهم طبيعة الاحلام كانت مبنية على افتراض مشترك بينها جميعا ، هو أن اللغة الرمزية تعبر عن تجارب باطنة فى صورة تجارب حسية تحدث فى العالم المادى • كذلك انعقد الاتفاق بين جميع الحضارات الكبرى طوال التاريخ على أن الاحلام لها معناها ودلالتها • فللأحلام معنى لأنها تتضمن رسالة يستطيع المرء فهمها ان كان لديه مفتاح رموزها • ولها دلالتها وأهميتها لأننا لا نحلم بأمور تافهة ، وان تكن الرسالة ذات الدلالة قد تختفى أحيانا وراء مظهر يبدو تافها • ولكن على الرغم من الاتفاق حول هذه المبادىء الرئيسية ، فقد كان هناك اختلاف ضخم ، استمر عبر القرون ، حول المعنى الأساسى للأحلام •

فهناك مدرسة فكرية ، يعد افلاطون وفرويد أبرز ممثليها ، تذهب الى أن الأحلام تعبيرات عن أحط جوانب النفس البشرية ، وهو الجانب شبه الحيوانى، وترى أن رغباتنا الشريرة اللاعاقلة تظهر فى الأحلام عندما تغيب رقابة العقل والوعى • وهناك رأى مضاد ، يذهب الى أن الاحلام تكشف عن أسمى ملكاتنا وأكثرها معقولية ، بل هى تكشف عن مواهب تنبؤية نفتقر اليها فى حياة اليقظة •

أما نحن فنعتقد أن الأحلام لا تعبر بالضرورة عن الجانب الأحط أو الجانب الأعلى من الذات ، وانما هى تعبر عن النشاط الذهنى بصورة رمزية فحسب • فالتعريف العام الذى نقدمه لطبيعة الأحلام ، هو أن « الحلم تعبير له معناه ودلالته عن أى نوع من النشاط الذهنى يتم فى حالة النوم » •

وما دام هذا التعريف الواسع يتوقف ، الى حد بعيد ، على معنى «حالة النوم» ، وتأثيرها فى النشاط الذهنى ، فلا بد أن نبدأ بالكلام عن طبيعة النوم ووظيفته ، فمن الناحية الفسيولوجية ، يلاحظ أن النوم هو تجديد كيميائى للكائن العضوى ، تستعاد فيه الطاقة دون بذل مجهود حركى أو ادراكى ، ومن الناحية النفسية ، نجد أن النوم يعطل الوظيفة الرئيسية المميزة لحياة اليقظة ، وهى استجابة



الانسان للواقع الخارجي بالادراك والفعل . ولما كان الفـرق بين وظيفتى النـوم واليقظة أهم وأعظم من الفرق بين أى وجهين آخرين من أوجـه النشـاط البشرى ، فقد كان من الضرورى أن يكون الاختلاف بين التعبيرات الذهنيـة المصـاحبة لهـاتين الحالتين اختلافا كبيرا بدوره .

ففى حياة اليقظة تهدف الأفكار والمشاعر أساسا الى مواجهة أنواع مختلفة من التحدى ، أى الى تمكيننا من السيطرة على بيئتنا وتغييرها والدفاع عن أنفسنا فى مواجهتها . وعلينا أن نفكر أثنـاء اليقظة وفقـا للقوانين التى تحكم عالم الواقع ، أعنى قوانين المكان والزمان ومنطق العالم الحقيقى ، أما فى حالة النوم فليس من شأننا أن نشكل العالم وفقا لأغراضنا ، وانما نكون فى حالة من العجز والاستسلام . ولكنا فى الوقت ذاته نكون أكثر حرية : فنتحرر من أعباء العمـل ، ومن ملاحظة الواقع ومراقبتـه ومحـاولة التحكم فيه ، وفى النوم نراقب أنفسنا ، بدلا من أن نراقب العالم الخارجى ، وتنهار قوانين الزمان والمكان ومنطق الحقيقة الخارجية ، وتسود مملكة الحرية على حساب مملكة « الضرورة » ، ولسنا نعنى أن حالة النوم تخلو من كل منطق، ولكنها لا تحتاج الى المنطق الذى نواجه به الواقع الخارجى . فلا منطقها الخاص الذى لا يسرى الا على الأنواع الخاصـــــة بهـا من التجارب . وقد عبرت الأساطير والحكايات الخرافية عن هذا التضاد بين القطبين اللذين تدور بينهما حياة الانسان ــ قطبى الحلم واليقظة ــ على أنحاء شتى : ففى الليل تهيم الاشباح والأرواح الخيرة والشريرة ، ولكن عندما يبزغ الفجر ، تختفى كلها ، ولا يتبقى من التجربة الحافلة شىء .

وعلى أسـاس هذه التفـرقة يمكننا أن ننظر الى التضاد بين الشـعور واللاشـعور فى ضوء جديد . فليس اللاشعور مرتبطا بقوى الجنس اللاعاقلة ، وانما هو التجربة الباطنة كما تقتضيها حالة النوم فى مقابل حالة اليقظة ، على حين أن الشعور هو نوع النشاط الذهنى الذى نمارسه فى حالة انشـغالنا بالعـالم الخارجى .

والواقع أن اطلاق اسـم « اللاشعور » على هـذا النشاط الذهنى الخاص بحالة النوم أو «عدم الفعل» انما يعبر عن مقارنتنا له بحـالة اليقظة وتطبيقنـا لمقاييسها عليه . ذلك لأن من الممكن أن تكون حالة اليقظة بدورها « لاشعورا » بالنسبة الى النائم .

ولقد ذكرنا من قبل أننا فى حالة النوم لا نتعامل مع الواقع الخـارجى ، ولا ندركه أو نؤثر فيـه أو نخضع لتأثيراته . ومعنى ذلك أن انفصالنا عن هذا الواقع ، فى حالة النوم ، قد تكون له نتائج مفيدة أو ضارة تبعا لحكمنا على هـذا الواقع ذاته . فان كان تأثير العالم الخارجى مفيـدا ، كان انعدام هذا التأثير فى حالة النـوم مؤديا الى الاقلال من قيمـة نشاطنا فى الاحلام بالقياس الى نشـاطنا فى حالة اليقظة .

ولـكن هل يحق لنـا أن نقـول ان تأثير حـالة اليقظة ، بما فيها من اتصال بالواقع الخارجى ، مفيد فى كل الأحـوال ؟ أليس من الجائز أن تكون لهـــا أضرارها ، وبالتالى ترتفع قيمة الأحلام لأنها تحررنا من هذه التأثيرات الضارة ؟ اننـا لا نعنى بالعـالم الخارجى ، عالم الطبيعة : فالطبيعة محايدة من حيث القيمة ، وهى ليست خيرا ولا شرا ، كما أن غياب تأثيرها فى حالة النوم لا يجعلنا أفضل أو أسوأ مما نكون عليه عند ادراكنا لها . وانما نعنى بالعـالم الخارجى أساسا ، ذلك العالم الذى صنعه الانسان، عالم الحضارة الذى يحيط بنا من كل جانب .

هذا العالم الحضارى يؤثر فينا على نحو يمكن أن يوصف بأنه مفيد فى عمومه . بل ان من العبث أن نحاول التنبيه الى فوائد الحضارة لانها أوضح من أن تحتاج الى اشارة خاصـة . فالانســان لم يصر الى

ما صـــار اليه الا بفضل التنظيم الاجتماعى لحياته ، وخلقه للحضارة على مر العصور • ومن هنا كان من المعقول أن نجد البعض يؤكد أن انقطاع الصلة بعالم الحضارة هذا ، فى حالة النوم ، يرد الانسان الى حالة ذهنية لا عقلية وشبه حيوانية •

ويرجع نسياننا لهذه الاحلام فى حالة اليقظة الى خجلنا من هذه الدوافع المنحطة التى نعبر عنها عندما لا نعود خاضعين لتأثير المجتمع والحضـــارة • ولكن الرأى الذى نود تأكيده هو أننا ، فى حالة الحلم ، لا نكون دائما أقل حكمة وتهذيبا ، بل اننا نكون أحيانا أذكى وأحكم مما نكونه فى حالة اليقظة •

ذلك لأن فى الحضارة عنصرا من الضرر الى جانب عناصرها المفيدة المتعددة • فمن أبرز السمات المميزة للتاريخ البشرى ، منذ فجره حتى أيامنا الحالية ، أن الانتاج المادى لا يفى بحاجات البشر أجمعين •

ويمكن القول ان تاريخ الانســـانية حتى القـــرن العشرين انما كان تاريخ استغلال الانسان للانسان ولم يقتصر الامر على استخدام القوة المـــادية لارغام الاغلبية على الرضوخ والاذعان والاستسلام • بل لقد استخدمت القوة العقليـــة فى التسلط على أذهان الناس ودفعهم الى الامتناع عن المقـــاومة والثورة • وكان هذا التحكم فى الاذهان والمشاعر عاملا ضروريا من عوامل احتفاظ الاقلية بامتيازاتها • على أن عقول الاقلية تغدو ، بفضل هذه العملية ، مشوهة الى حد لا يقل عن تشـــوه عقـــول الأكثرية : اذ أن الحارس الذى يراقب سجينا يكاد يصبح سجينا مثله ، وهكذا تنحرف عقـــول البشر ، الحاكمين منهم والمحكومين ، عن مجـــراها السليم ، وأعنى به الشـــعور والتفكير الانسانى ، وممارســـة ملكات التفكير والحب الكامنة فى الانسان •

ويترتب على ذلك انحراف فى طبـــاع الانســـان وتشـــويه لأهـــدافه ، بحيث يســـتبدل بالأهـــداف الانسانية أهدافا مزيفة تدور كلهـــا حـــول القـــوة والسلطة والسيطرة ، ويقل شعوره الباطن بالأمان ، ويفقد احساسه بالكرامة ، فيستمد احترامه لذاته من مصـــــادر مصطنعة ، كالنجـــاح والشـــــهرة • وبالاختصـــار ، نجد فى هـــذا العـــالم الذى صنعه الانســـان ، عالم الحضـــــارة والتنظيم الاجتماعى ، مزيجا من أرفع الفضـــائل ومن أحط أنواع الخـــداع والاستبداد •

وهذا الحكم يصدق على القبيلة البدائية التى تؤثر فيها العادات والتقاليد والعرف على أذهان النـــاس وتشكلها فى قوالب متحجرة • ولكنه يصدق أيضا على المجتمع الحديث ، على الرغم مما يدعيه من تحرر من الجمـــــود والتعصب وضـــيق الأفق • ذلك لأن انتشار الثقافة ووسائل الاعلام قد أدى – بالاضافة الى تأثيراته النافعة – الى نشر قوالب عقلية جامدة لا تقل تحجرا عن تلك التى كانت تشيع فى حضارات القبائل الصغيرة ذات التنظيم الصارم • فالانسان الحديث معرض «لضجيج» لا ينقطع – ضجيج الاذاعة والتلفزيون وعناوين الصحف والسينما ، ومعظم هذا الضجيج لا يهذب الاذهان بل يبلدها • والانسان الحديث معرض لتبريرات ملفقة تتنكر فى زى الحقائق الناصعة ، ومعرض للخداع والأكاذيب التى تعرض عليه تحت عنوان « الكرامة » و « الشرف » •

وفى هذه الظروف ، لا تكون حياة اليقظة نعمـــة كلها ، بل ان فيها عنصرا لا ينكر من النقمة • وعلى ذلك فاننا فى حالة النوم ، عندما ننفرد بأنفسنا ، ونستطيع أن نتأمل ذاتنا دون أن يزعجنا الضجيج الذى يطن حولنا فى يقظتنا بلا انقطاع ، نغدو أقدر على ممارسة أصدق مشاعرنا وأفضل أفكارنا •

واذن ، فلو شئنا الدقة لقلنا ان لحالة النوم طابعا مزدوجا • فانقطاع اتصالنا بعالم الحضارة فيها يؤدى الى ظهور أسوأ ما فينا ، « وكذلك » أفضل ما فينا ومن هنا كان من الممكن أن نصبح فى الاحلام أقل ذكاء وحكمة وتهذيبا مما نكون فى حالة اليقظة ، ولكن من الممكن أيضا أن تجعلنا الاحلام أذكى وأحكم وأعظم تهذيبا •

ان الاحلام لغة ، وهى لغة فريدة فى نوعها ، لها تراكيبها وقواعدها الخاصة ، وربما كانت هى اللغة العالمية الوحيدة التى يملكها الانسان ، ومن المحال أن نستغنى عن دراسة الاحلام ان شئنا أن نتعمق فهم اللغة لو أردنا أن تكتمل معرفتنا بالانسان •

اللغة مكونا من مكونات

الوعي الحداثي

اللغة





كمال أبوديب

١٠

تبدأ الحداثة بوعي اللغة، لا من حيث هي وسيلة أداء، بل من حيث هي منظور رؤية، أو مادة طبيعية - ميتافيزيقية، كالحجر، والشجر، والروح. تبدأ الحداثة بتنامي وعي لغوي إلى الأوج يحيل اللغة إلى فاعل من الفواعل في العالم، في إطار القصيدة، النص، وفي اطار علاقة الشاعر بالعالم، وعلاقة النص به.

واذا لم تبدأ الحداثة بوعي اللغة، فانه سرعان ما ينبثق ويتنامى ليتطابق مع صيرورة الحداثة ثم في غاية المطاف يتماهى معهــا، وفي الاغلب أن تنحسر الحداثة ويبقى وعي اللغة. تتحول اللغة إلى مادة للعمل الإبداعي: تنتقل من كونها نظاما صوتيا سمعيا إلى كونها نظاما بصريا. ثم تستقل أبعاد اللغة الأخرى ووظائفها المتعددة: الصوتية، الدلالية، البصرية، التواصلية، الابهارية، الزخرفية... الخ. وبكل ذلك تتحول اللغة من ظاهرة متجذرة في الزمان، وفاعلية زمنية، إلى ظاهرة تتخرط في المكان وفاعلية مكانية.

وغرضي في هذا البحث أن أبلور ظاهرة جذرية الأهمية في قصيدة الحداثة هي تحول اللغة من نظام صوتي إلى نظام بصري، من جهة، وتحولها، من جهة أخرى، من وسيلة تعبير عن عالم إلى مكون عضوي للعالم الذي يجسده النص الشعري. وسأبدأ التوضيح الفكري، بمثلين اثنين استخلص منهما سبل البلورة النظرية التي تبقى على قدر كبير من الغموض دون استخدام الامثلة التوضيحية.

نتأمل النص التالي لادونيس:

«الشاعــر»

«العالم يشحب، والكلمات نساء

يفرزهن،

يراودهن كموت:

ما يقتله، يحييه

يصنع من كفن التاريخ سريرا آخر،

يولد فيه»(١)

أو النص التالي

الأطفـــال

«قرأ الأطفال كتاب الحاضر - قالوا:

هذا زمن

يتفتح في رحم الأشلاء» -

كتبوا:

هذا زمن شاهدنا فيه

كيف يربي الموت الأرض

وكيف يخون الماء الماء»(٢)

أو، أخيرا مؤقتا، النص التالي

أبوتمــام

«يحدث أن يأتي ليل وأن

يقرأ الضوء كتاب الظلام

يحدث أن يصغي شعري، وأن

يقول للشمس: هذا عهدنا

صرنا دما فردا، وصار المدى

في وجهنا، مستقبلا للكلام»(٣).

٢٠

ليس من قبيل الصدفة أن النص الأول الذي اقتبسته نص عن الشاعر، في المطلق، وأن النص الأخير عن شاعر بعينه، أبي تمام، وأن النص الذي يتوسطهما عن الأطفال، أعظم الشعراء، كما صرخ رامبو، الطفل شاعر، توسط بين العالم والشعر عن الأقل الثلاثة يسم عالمهم عشق الكلام، وضراوة اللغة، والافتتان بالهشاشة والضراوة والجدة في كلا اللغة والعالم. الثلاثة يبتكرون عوالم بكرا، وتسحرهم بكورة العالم. الثلاثة يتعبدون في محراب اللغة، لا من حيث هي وسيلة أداء كما هي لعالم الفيزياء الذي يصف تجربة في مختبر - كما هو شائع في الظن عن الأقل - بل من حيث هي جسد يفور بالحياة، ترسل لمسة

رعشة الشهوة والخدر في أنامل الشاعر والطفل، ويكتشف عوالم السحر والغواية؛ ومن حيث هي يخضور الهيكل الذي لا هيكل من دونه؛ ومن حيث هي التطوق السحري الذي يخلق العالم الآخر الذي تغيب فيه الروح بتكويناته الصوتية وجرسه الإيقاعي وتشابكات مخارجه وصداخله وفيضه الخرافي. اللغة من حيث هي ما هي في وأنا أكتب الآن لغة. لا وأنا أكتب الآن باللغة أو وأنا ألهو الآن. لا وأنا أكتب لغة. أي من حيث يتحول سلوكي فعلي في العالم، إلى لهو أي إلى فعل باللغة، فعل اللغة. فعل لغوي.

لم يكن الأمر صدفة إذن. لا. بل كان، غير أنني لاحظت فور كتابة النصوص على الورقة البيضاء أن بينها ترابطات وتواشجات على الصعيد الذي وصفته. لكن سواء أكان الأمر صدفة أو لم يكن فإن نصوصا أخرى ستظهر أن الخصائص التي سألتقصيها في هذه النصوص وأنسبها إلى كونها نصوصا عن الشاعر والطفل وشاعر فرد عظيم تبرز أيضا في نصوص لا علاقة لها من حيث الموضوع بالشاعر أو بالطفل. وعندها سيكون الدليل قد اقترن فيه الجانبان.. أو هكذا آمل على الأقل.

٣ ـ ٠

في نص الشاعر يبدو العالم بكرا تماما، كل ما فيه غير ما هو مألوف؛ كل ما فيه تقمص ثانيا أخرى. وكذا عالم الشاعر وهو، الشاعر، يتعامل مع التقمصات؛ يعامل الأشياء في وجودها المتحول الجديد، جاهلا تماما، أو متناسيا تماما إذا لم يكن جاهلا، الأصول التي عنها تحولت. النساء نساء، في عالمنا نحن. الذين لا نعرف كيف نقرأ غابات أشجاره أو أشجار غاباته السيمائية. أما في عالم الشاعر، فالنساء لسن النساء. الكلمات ليست الكلمات. الكلمات نساء. ولأنها كلمات ولأنهن نساء ولأنها ـ لأنهن الكلمات نساء فهو يقرؤهن ولا يقرأها. بل أروع من ذلك: إنه يحويهن، تهيئه الشهوة لإسقاطهن في الشرك فيقتنصهن. كأنما آلة التقناص الكل.. أعني النساء.. ومن سراوداته لهن، من القتل والإحياء، يصنع من الكفن سريرا، لا لموته، بل لولادته، كل شيء إذن آخر، كل شيء نقيض لما هو هو. هكذا عالم الشاعر.

الكلمات في هذا النص ليست وسيلة للتعبير ـ كما تعلمنا النظرة التقليدية للغة أنها مادة التجربة، إنها عشواء التجربة، إنها: عفوا عشواء العالم. الشاعر في العالم هو الشاعر في اللغة. لا الشاعر باللغة. والشاعر في اللغة لا ينتج نصا يعبر فيه عن مشاعر وانفعالات وأحداث وتجارب كلها تحدث في العالم: الأشياء، والسماء، والبشر. بل يبدع نصا اللغة فيه هي المشاعر والانفعالات والأحداث والتجارب التي تحدث في العالم. الشاعر لا يستخدم اللغة ليعبر: الشاعر يجامع اللغة أو يفتح أبواب العالم بها على الأقل أو يفعل بها السحر أو يحفر بها طريقا أو يقرأ العالم أو...

العالم، أيضا، يكون لغة. نظاما، أو فوضى لا فرق. من غابات سيمائية. والشاعر في اللغة يفعل بالعالم كما يفعل بالكتاب. يقرؤه، يطويه، يمزقه، يفهمه، لا يفهمه، يدرك رموزه وأسراره التعبيرية أو يراه أصم طلسميا، لغة مغلقة مقفلة موصدة سرية. العالم نظام من الرموز، نظام ترميزي، والشاعر يفكك هذا النظام تماما كما يقرأ النص الشعري ويفككه. هل قلت يفككه؟ ويفككه أيضا، بل ويكفكفه كذلك. دعا أنذا أكفكف العالم كالدموع.

٣ ـ ١

ما في نص الشاعر يصبح في نص شاعر فرد هو «أبو تمام» (الشاعر أيضا). لا نصا رافدا. تفكك رموزه ويحصن بل مستقبلا. الكلام كشف القراءة الآتي كل شيء جزء من نص. والنص هو أيضا الفن وتأثير حضور أسطوري أو ماضي. الآن الشعر يمضي ويعلق مستمسا الشعر أو مستقبحا إياه. هنا الشعر يضرب الشاعر بعصا على قفاه ويقول له: (ط + ز) لماذا تتواعني أن أضيع هذه الدرزينة؟ لكن لا بأس. فالشعر، الكلام، اللغة، القراءة تصبح هي مادة النص الفعلية، تصويريا ولغويا: هي سطح النص وبطنه، ظاهره وباطنه، جليه وخفيه. لم تعد وسيلة، كما هو اللون في لوحة كلاسيكية. هكذا يقرأ (هو: من؟ أبو تمام؟ لا. الليل الذي يحدث أن يأتي حقا؟ لا أعرف. لا يهم. تابع) كتاب الظلام للضوء. الضوء أعمى أمي لا يعرف القراءة. أو لا يعرف أن يقرأ كتاب الظلام. لذلك يأتي هو الساحر ليقرأ الضوء كتاب الظلام. يجعله يفهمه. الفهم يخلق الألفة. الألفة المحبة. المحبة المضاجعة. المضاجعة ولادة. الولادة هي الشمس. شعري يقول للشمس، بعد أن أصغى لقراءة الضوء لكتاب الظلام: هيه، أيتها الشمس الوليدة. جميلة أنت. عهد لي وإلك. لقد صرنا نحنا واحدا. لماذا؟ كيف؟ تسأل الشمس. لا يهم أن تعرفي. تابعي. فقط. يفهرها شعري. لكنه يستمر الذي في وجهنا. النظري ما أجمله. هذا الذي الذي ينام (عفوا: يتنامى) في وجهي ووجهك هو مستقبل الكلام الذي سيكون. حتما. جميلا، جديدا، طريا، يترعشا، حلوا، مكتشفا، بكرا. تحبين البكورات، أعني البكارات، عفوا؟ يسأل شعري، حين لا تجيب الشمس يهمس: لا بأس. أنت تفتضين العالم كل صباح. أنا أعشق البكر.. كارات. أنا الشعر. ما الشعر. ما نفع الشعر بلا بكاكورات. يهذا شعري. لا تجيب الشمس. أفيق أنا أبوتمام وأوقظ الكلمات وأركبها إلى قصر الخلافة لألقي قصيدتي الجديدة. (ط + ز) جعنا منذ أسبوع لم نقبض شيئا من مولانا. لكن هذا شيء وما كنت أقوله قبل قليل شيء آخر. كنت أحكي هناك عن الشعر. الآن يبدأ العمل. الوظيفة. الكتابة. أهم. أهم. ألا هبي.

٣ ـ ٢

في النص التوسطي، الأطفال، كالشاعر وكالشاعر يقرأون العالم. والعالم الآن هو الزمان. لا الأشياء. لكن الزمان كتاب أيضا. فهو في العالم ومنه. أو العالم في الزمان ومنه. لا فرق. المهم: كلاهما كتاب. يقرأ الأطفال كتاب التناقض. يقولون: هذا الزمن يولد في الموت. الموت يصبح «شتاء» الأرض. الماء يخون الماء. كل شيء مقلوب على طالة = باله = زينه. تسبيت هباءه. لا بأس. أو على رأسه. ما الفرق. الرأس والأول أصبحا واحدا (لاحظ أنني لم أقل أصبحتا) لكن ما الفرق. ا، تا. كله واحد. نحن في الزمن الذي قرأ الأطفال في كتابه انقلاب القيم والمفاهيم والزمن والموت والولادة كل شيء. اللغة، إذا انقلبت. لا بأس. هي جزء من هذا العالم.

٤ ـ ٠

في هذه النصوص الثلاثة، العالم نص والشاعر يقرأ النص. تلك من معطيات الرمزية والصوفية الأولى. هنا يصبح العالم لغة. كتابا. لكن قصيدة الحداثة تستمر في التنامي على هذا المحور لتصبح اللغة هي كتاب لغة النص، أو اللغة لغة كتاب النص أو اللغة نص كتاب النص. لا فرق. كل ما يهم: تتوه اللغة في النص، على سطح النص، بسطوعها، ببروزها. لا كوسيلة. أو ككتاب فقط. بل كعمليات فاعلة، فعلية. كأي عمليات أخرى. تصبح اللغة النص. قارئا، بعد أن كانت (كان) كتابا. يصبح النص اللغة العالم كاتبا، بعد أن كان كتابا. أي أن العمليات اللغوية

الأساسية التي يمارسها الانسان: الكلام، القراءة، الكتابة، الفهم، السماع، تغدو عمليات أساسية تمارسها اللغة ويمارسها العالم على الإنسان.

«هدوءا.

دعوني أوضح

في النصوص السابقة، في التراث الرمزي الصوفي لدينا العلاقة التالية:

١ ـ الانسان ـــ يمارس ـــ اللغة

٢ ـ الانسان ـــ يمارس ـــ العالم ـــ كلغة أو لغة ـــ في النصوص التي ستتلو، أي في تطور قصيدة الحداثة، تتشكل الصورة التالية:

١ ـ اللغة ـــ تمارس ـــ الانسان.

٢ ـ «تمارس» تعني: تكتب، تقرأ، تسمع، تفهم، تنطق... الخ.

أي: اللغة فاعل الانسان ـــ اللغة تفعل الانسان وتفعل به...

* *

في وجه أول من وجوه تحول اللغة من وسيلة أداة تعبيري، أي وسيلة افصاح عن... إلى وسيلة أداة فعلي، أي وسيلة ممارسة العالم، تحل اللغة محل أدوات ووسائل أخرى يستخدمها الإنسان في نشاطه اليومي أو في نشاطه الوجودي مكتسبة بذلك دورا جديدا في علاقة الفاعلية التي تنشأ بين الانسان والعالم. وفي مثل هذه الحالة لا تعود اللغة ظاهرة صوتية ـ دلالية، بل تكتسب طبيعة أخرى مغايرة تماما، كما يحدث في النص التالي لعبدالعزيز المقالح:

اللوحة الثانية:

«كم مدن خائنة للجوع

وأخرى لليل

استوطنها الرأس المقطوع

كم خارطة للشمس استلهمها دربا وسريرا

زيتا... مصباحا

وأخيرا صار الشعر مدينته

في الكلمات يسافر نحو الشرق

يسأل عن غانية في لون الشمس

في شبق البحر

عانقها يوما في مدخل أبواب الصحراء

فاحترقت عيناه

انفصل الرأس عن الجسد العاشق»[4]

اللوحة الثالثة:

«يا شجني

يا هذا الشجر النابت في أودية القلب

أسقيك دمي

فلتفتح بالكلمات جدار السجن

ولتجعلني من رواد مدينة أهل الكشف

اجعلني نخلة حب في مدن الشعر

وفانوسا في قطار الكلمات الخضراء»[5]

وفي وجه آخر، تتحول اللغة ـ أو الفاعليات والنشاطات المتصلة بها، مثل القراءة والكتابة ـ إلى منابع لرؤية العالم أشد تعقيدا وإلى ممارسات فعلية تقوم بها أشياء ومكونات للوجود الطبيعي والانساني لا علاقة لها أصلا باللغة. هي ذي أيضا نماذج من شعر المقالح:

«وشربنا نبيذ الأحاديث، تكتبنا

وتحاورنا قبل ومواعيد»[6]

«يكتبني دمي...

«تكتب الرماد اللحظة ـ العصر

يسجل الزمان

يقرأ العالم في التراب ساعة الوداع

تحفظ الآفاق ما يكتبه دمي»[7]

«أتظما إن هجرتني المصابيح

تقرؤني في النهار الرياح

ويقرؤني في المساء البكاء»[8]

«شارع واحد ظل يقرؤني بالصبا... اللون

يقرأني»[9]

وفي وجه أكثر تعقيدا يتميز من شعر هذا الوعي الحاد للغة، تتحول اللغة إلى رمز [illegible] لقلة الفاعلية الانسانية في العالم [illegible] التجربة وتكتسب [illegible] الحلاج لا على مستوى اللغة والابداع الفني بل على مستوى الابداع القهر [illegible] جديدة وتكتسب اللغة الوجه التطبيقي أيضا، أي أنها تصبح رمز انهيار العالم والقيم وفقدان الإبداع لحقيقته. ويتجلى ذلك كله أيضا في المقاطع التالية من نصوص لعبدالعزيز المقالح:

«يا أيها الشعراء الملوك

اخرجوا من مكاتبكم

تأسن الكلمات اذا لم تكن من دم القلب طالعة

وتموت العصافير في ظلها

ويموت الشجر»[10]

«ادخلوا جسد الكلمات، اركضوا في مياه الحروف، ولا تتركوا ثغرة لعبيد المليقة. إن العبيد اذا دخلوا الكلمات تكسرت الكلمات، تصير المعاني دماء، والحروف حروقا، فلا تعجبوا إن تحجر ماء الكلام، وإن ظهرت كل أشجارنا رخوة ومجوفة ونوافذنا في الظهيرة مسكونة بالظلام»[11]

ولنتأمل الآن هذه المجموعة من النصوص ولنر كيف يتم فيها التحول من (١) إلى (٢) بحيث يغدو ضروريا أن القول في نقطة ما

لنتأملها الآن، أنتم وأنا، هذه النصوص، ولنر كيف نفهم + نا + ها.

١ ـ قاسم حداد:

«ليمحو لغة ويرسم لغة يعلنها سر الله والفتح

وباب الله شيئي...

....

يصير كلاما يخرج من نثر الخالق يتدفق في شعر المخلوق.

وحينا يطلع كالمعجز في فردوس الأرض، يصير كلاما

أشفى، لغة أجمل، سيشعل قناديل الجنة والنار»[12]

«أصطفي سورة خرجتها التأويل والشك

....

قلت للماء، قال: افتحوا طاقة الحرف للروح ما تشتهي»[13]

«لتقرأ لك الموت والمجد فاقرأ لك النعش عرشا

لتقرأ الهدباء حيث جاءوا من البحر

والبحر مستتر

يتهجى... ويهجو»[14]

«تلك سماء عذبهن العشق وشهق اللغة الفصحى»[15]

«إن أعضوك لا تأخذ سوى لغة تحاور نفسها

تمحو وتنسى

ثم ترسم شكل مفتضيها»[16]

«مرخية لغتي على ماء العناصر»[17]

«كنت في أضيق من الوحدة، وأكثر غربة من الكلمة. الساحل في أنوثة اللغة الأول لمخلوقاتي كوني. قارئ أكواخه ليست أسى..

وليست سقيفة تشتبك فيها الذهابات وتفتح الصدود والصدى»[18]

«ما أعطيك اقتراحا مغلقة فلا تهتدي الماء لو أعطيتني لغة تحارب نفسها»[19]

«أتمترس بشرائك الموج وغواية الزبد، محاربا كجيش في جسد. أكلم الأرض بكلام الغسل فتشتعل

ساعديني لكي يبدأ الترميم

افتحي خطيئة اللغة

وكلمي الله»[20]

من كل ذلك

«من وجع النوافذ التي تطل على سريرة الناس

من الترّبص للحلم وحلمة الرضيع

من الشهقة الأخيرة لبداية الخلق

من الرسائل التي انتظرتها وكانت لا تصل
من تضرع الخبز وفاجعة الجوع
من الذي لم يمت والذي قتلوه والذي سوف
والذي لا يزال والذي صديقاً لي
والذي لا أعرفه والذي لا أسميه
من الزجاج الصادق الذي لا يشف عن شيء غير البرد والشظايا
من الخوف الذي لا يذهب مع الصابون ولا الغسل
ولا يصبح ذكرى
من الخطوة التي وراء قدمي
من الخطاب المشحونة حصاراً
من كل ما ليس في الظن والمحتمل ولا يصدق
أتكون كتاباً يتحول إلى صفرة السنابل ورقة ورقة
وعلي أن أتشبث بما ليس يأساً»(٢١)

الكواسر

«أسمع المدى
وتضيق بي طرقات أرضي
أينما أمضي تطاردني الكواسر
خيمتي مهشوكة، ولعنات أهلي تحتفي بنهايتي
وتجس لبيتي
كلما أرخيت أحلامي على حجر مشى
وبقيت في سر المدى
وبقيت وحدي
كلما أرخيت شدوتي على خشب المدينة شارداً
تهتج بي ساحاتها
وبقيت في لغة الصدى
وبقيت وحدي»(٢٢)
«أقذف مخلوقاتي نحو مستقبل مقترح
أمسح عن لغتي وبـــدي الحطب والطمي
وأطهر كلماتي

.....

لسمي لغتي شجراً، وأسميها طرقاً ومسافات
وأسميها الحصنة، وأساوم برد الليل على كفن بدلي،
أرض شمس حرقتها المسوقة في النجم
فتشرع أرغفة ومصابيح تغني قبل الكلمات
وقبل الخلق
تعرف مخلوقاتي لغة

.....

لغتي شجر الأراك
يضيع الغافل فيها ويحاورها الضائع بقلبيها
لغتي شمس بهجتها الأولى
تخلع اللغة الكلمات الأولى
تفتح تاريخاً
كثيراً .. السبايا كاذبة
لغتي تطلع من فصح الغار وثلج الغار
لغتي تبدأ بالأحجار السوداء
لغتي: هذا الماء»(٢٣)

ماء المعنى

«أخبئ فوضاي، واستسلمت بيدي للغواية. جعلت جسدي آنية للغة، ورسمت غموضي لخصها للأرض
لأخبارها، لصورة تمزج الماء بالكلام
سميت الكتابة خطيئة القول، وهيأتها لجموح المعنى
أرخيت الهذيان الهادئ روحه
مرة، كنت ريفاً من الكلمات القديمة، رسمت قبراً
وتكلمت كلام البحر العابر، لغيرت كلاماً يخرج من
كتب النوم، كسرت النوم
لقد اشتبكت أحلام الفوضى المحبوسة في الليل، فتمت
الليل وأخفيت بيدي للغواية الغربة في جسدي
وريثاً أسمع بماء المعنى
تكسرت في أصابعي مرايا الكلمات الفائضة
من يقرأ هذه الكأس ويعشق مخلوقاتي، ويمضي»(٢٤)

٢ ـ محمود درويش

«أنا من رعاة القمح في الأغوار، يفطر طائر
لغتي، ويبني عش زرقته المبعثر في خيامي»(٢٥)
«وأنا بعيد عن كلامي»(٢٦)
«لم نكن مخطئين لأننا ولدنا هنا

.....

.....

ولا مخطئين، لأن رواة كثيرين جاءوا إلى أبجديتنا
لكي يصطفوا أرضنا، مثلنا مثلنا، تلك أصواتنا
وأصواتهم تتقاطع فوق التلال صدى واحداً للصدى»(٢٧)
«أرحل من جديد
ما دام لي عنب وذاكرة، وتتركني الفصول
بين الإشارة والعبارة هائماً؟
ماذا تقول؟
لا شيء يا ريتا، أقلد فارساً في أغنية
عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا..
عني؟
وعن حلمين فوق وسادة، يتقاطعان ويهربان، فواحد
يستل سكيناً، وآخر يودع الناي الوصايا
لا أدرك المعنى، تقول
ولا أنا، لغتي شظايا
كغياب امرأة عن المعنى، وتنتحر الخيول
في آخر الميدان..»(٢٨)
«أحد، لأرثيك عشرين عاماً من الحب، كنت وحيداً هناك تؤثث منفى لسيفة الزيزفون، وبيتاً لسيفنا في أعالي الكلام، تكلم، لنصعد أعلى وأعلى.. على سلم البئر، يا صاحبي، أين أنت؟
تقدم، لأحمل عنك الكلام.. وأرثيك!»(٢٩)
«.. لم يبق في الأرض متسع للقصيدة، يا صاحبي
فهل في القصيدة متسع، بعد الأرض بعد الفراق؟»(٣٠)
«لنا ما علينا من الفحل والمفردات، خذلتنا التكتب عما يهددنا من نساء وقيصر، والأرض حين تصير لغة»(٣١)
«لم يبق في صوتنا طائر واحد للرحيل إلى
مصر قدم أو غيرها، فالزمان تكسر واللغة انكسرت»(٣٢)
«القطار الأخير توقف عند الرصيف الأخير، وما من أحد يفقد الورد، ما من حمام يحط على امرأة من كلام وانتهى الوقت، لا تستطيع القصيدة أكثر مما استطاع الزبد»(٣٣)
«أريد مزيداً من الأغنيات لأحمل مليون باب.. وباب
وأنصبها خيمة في مهب البلاد، وأسكن جملة»(٣٤)
«ألا تستطيعين أن تطلقي قمراً واحداً كي أنام؟
أنام قليلاً على ركبتيك، فيصحو الكلام
ليمدح موجاً من القمح ينبت بين عروق الرخام»(٣٥)
«تذكرت أني نسيتك، فلترفعي في أعالي الكلام»(٣٦)
«سمي بأطراف ظلك عن الأناشيد يصبح الكلام
على عسل الشهوات»(٣٧)
«ساحباً كما تشتهي لغتي أن أكون، ساحباً للقوة هذا التحدي»(٣٨)

٣ ـ أحمد مدن

«وتقلقني عتبات المدينة
هل ها هنا ساحة
أم سطور؟

مرت الكلمات بطاء على جسده
هل يباري أساه،
حروفا
وتسقط بين يديه عصافير هذا البكاء
أم تكابر رأس الطفولة،
والكتب البائدة؟»(٣٩)

«هل يكملني
حد هذي الكتابة؟
أم يراوحني
صفحة من ورق؟»(٤٠)

«ما جيا صورتي
من غبار يحوطني
صائرا شكل هذا الكلام»(٤١)
كان لابد أن أتقمص،
كلماتي التي سمرتني على جنبات
الورق
لم تعد كلماتي
كلما بخلتني التفاصيل
دهشة عمر الحروف وشكل الندى
كلما فقدت وجهها المتقادم
في جهة
باتساع السطور
وهذا الجنون / الأفق
كلماتي التي ابتدأت،
تكتبني لحم هذا الختام»(٤٢)

٦ ـ

تصل اللغة واحدة من ذرى صيرورتها إلى مكون من مكونات رؤية المبدع للعالم، لذاته وللانسان والطبيعة وما وراء، ولعلاقته المنخرطة العميقة بها جميعا في شعر أدونيس. وهي تمر بمراحل تطورية ومفصل انقطاع محوري جوهري في هذا الشعر حيث تقفز من كونها وسيلة أداة إلى جزء من نسيج الرؤية / الرؤيا؛ غير أنني، إيجازا، لن أتتبع هذه العملية تعاقبيا وتواليا، بل سأركز على صورتها الذروية التي تتمثل في آخر قصائد أدونيس المنشورة وفي قصيدة لم تنشر بعد.

في «شهوة تتقدم في خرائط المادة / ١٩٨٧» ينفتح الوعي الذي يخلق القصيدة على اللغة (الكتابة والكتب) فور انبثاقه في الوجود:

١

«حدث هكذا ـ
سكاكين تنزل من السماء
الجسد يركض إلى الأمام، والروح
تتجرجر وراءه»(٤٣)

ففي لحظة الانبثاق «حدث هكذا» ثمة «أشياء» هي مكونات العالم التي تنخرط في الحدث، واللغة أداة العملية التعبيرية. أداة الأداء. أما المكونات فهي «السكاكين + الجسد + الروح». وفجأة يندفع النص، أو تندفع الشهوة لا باتجاه مزيد من الأشياء المادية بل باتجاه اللغة، بحيث يبدو الوعي المبدع وعيا متشكلا كلية في ماء اللغة، يعاين العالم ووجوده فيه من خلال هذا الماء المغلف المحيط:

«حدث هكذا ـ
مطارق حدادين يعملون داخل
الجمجمة /
جرس والقراطيس سلالات ـ
الكتابة حمض أيديولوجي
والكتب زيزفونيات»(٤٤)

هكذا يكون العالم مؤلفا من «السكاكين + الجسد + الروح + المطارق + الجرس + القراطيس السلالات + الكتابة + الكتب». فاللغة هنا ليست أداة التعبير عن عالم إنها مكون جوهري من مكونات العالم والتجربة والرؤية / الرؤيا وتكوين النص، فما يحدث للعالم يحدث لا ـ ستطرق اللغة كما يحدث على مستوى الجسد والروح والسكاكين والمطارق.

ويتقدم النص، وتتقدم الشهوة في خرائط المادة كاشفة شيئا فشيئا عمق الدلالة: هو أن خرائط المادة تصنعها عدة مواد بين أهمها اللغة:

٢

«أين محافظ أعيادي التي لم تمت بعد

كيف أعبر أجنحتي التي تتخبط في
أقفاص اللغة؟ وكيف أسكن
في ذاكرتي، وها هي خليج من
الأقفاص العائمة؟»(٤٥)

وتصبح المعركة الوجودية ـ المعرفية في حياة الانسان لا معركة ضد اسرائيل بل معركة مع اللغة وفي اللغة، معركة مع التاريخ الأقفاصي المتجسد في اللغة. معركة مع الذات التي هي ذاكرة تختزن اللغة ـ الأقفاص، ومعركة لخروج الروح من الأقفاص ـ اللغة. وثمة في هذه المعركة الوجودية ـ المعرفية أبعاد مازال ملك الانسان تعبئة على خوض المعركة من أجل أن ينجو بأعياده التي لم تمت بعد وبأجنحته، بما تبقى لديه من قدرة على الفرح والغبطة والانطلاق في هذا السجن الرحيب الهائل الذي تصنعه اللغة الأقفاصية للانسان. لكن المعركة لا تبدو سهلة أو قابلة للربح ببساطة، وتنشحن الذات بقلق الأسئلة القتالة التي تصدر عن هاجس يغري بالاستسلام والقبول والنكوص عن المعركة فيما تزدحم أيضا بالأسئلة التي يحركها حلم الخلاص وإمكانية النجاة للحيوانات الحبيسة في الروح:

«هل سينمو بين كتفي حجر أو جذر خشخاش؟ هل الحيوانات السجينة، في ستعرف أخيرا طريق الهروب؟ هل علي أن أبقى في سبات وأن أخون أعضائي؟ هل علي أن أصفح عن الرمل سدادات لرئتي وأنا أستلقي حجرا أسود في أبدية الطاعة؟
هل علي أن أدهن جسدي بزيت الآلة وأن أملأ حنجرتي بنعم نعم، لا، لا؟»(٤٦)

ومقابل هذه الأسئلة الطاعنة، أسئلة حلم الهروب والصيغة التي يفرضها واجب الاستسلام للغة الأقفاص والتاريخ المتراكم الميت باسم... باسم... باسم لا أعرف. مقابل ذلك واحتمال الخضوع المطلوب لطاعة أبدية وببغاوية مطلقة بتشنب الجوائب. لا. لن أفعل ما علي أن أفعله من أجل أي شيء، حتى من أجل تاريخ ووطن فأنا ليس لي وطن سوى... سوى اللغة:

«كلا ليس لي وطن
إلا في هذه الغيوم التي تتدحرج من
بحيرات الشعر»(٤٧)

وإنه لوطن لا يقايض بوطن. إنه الملاذ والخلاص والموئل والاخلاص والحب والفعل. هكذا:

«أوبلي: تحرسيني أيتها الضاد الضاد
ـ يا لغتي، يا بيتي
أرأيك تميمة في عنق هذا الوقت،
وأتعبر باسمك أهوالي
لا لأنك الهيكل، لا لأنك الأب أو الأم
بل لأنني أحلم أن أضحك وأبكي
فيك»(٤٨)

هكذا تصير اللغة الملاذ والمأوى والحارس والبيت والتميمة، تصير السحر الذي باسمه يقهر المبدع أهواءه، ويمارس وجوده. وتصير كل ذلك لا لأنها معبد مقدس تملأه الأصنام والآلهة التي «على الانسان أن يتعبدها»، لا لأنها أم أو أب، لا تقديسا لوجودها التاريخي في الأطر، بل لأمر واحد: لأنها «الشيء» الذي يحلم الشاعر الفرد، الانسان الواحد، أن يحيا فيه انفعالاته ومشاعره، فواجهه

ونـزوعـاتـــه إلى أقصى درجـات الحريـة والكينونة: حد الضحك والبكاء.

ويبدأ الضحك والبكـاء في هذا «الشيء» الحلم، في اللغة. تصير أول مـا تصير فعلا، ممارسة للفعل، لتغيير الأشياء عن ماهيتها وتحويلها، لابتكار وجود جديد للعالم:

(أ)

(سمى اللغة امرأة

والكتابة حبا،

وأخذ يبحث عن أصداف

المحيطات في كلمات الهدهد،ـ

(والاشارة هنا الى شيء آخر

غير بلقيس وغير سليمان)(٤٩)

بل يصبح فعل التحـول الـذي تدخلـه الذات، تحولها هي في صيرورتها الوجودية فعلا لغويا، من أفعال الممارسة اللغوية: ثم تصبح الـــذات بـذلك كلـــه فـــاعل الخلق الحقيقي المكرر المجسد للخالق الباري:

في فعل الخلق الأول:

«أن أترجم أحشائي

أن ألتصـق بـك وأرتعـش وتصطفـق أنحائي

كمثل نـوافـذ بين يـدي ريح خـرجت لتوها من أصابع الله،ـ

هكذا أتحول فيك إلى نفس يهبط من فم السماء

وينفخ في فرج الأرض

هكذا أحضنك وأقول ـ من جديد

أنت الجسد الذي يسمى الغد

وعلى هذا الجسد يرمى نرد التاريخ»(٥٠)

باللغة تصير الذات فـاعل ابتكار جديد الوهي، طـرية، طازجـة، خارجـة التو من أصـابـع اللـه مستعيـدة في هـذه العمليـة الابداعية الأولى الخلق الأول الـذي فيه علم آدم الأسماء كلها. وتحضن الذات الجديدة الأسماء ـ اللغة الجديدة وتهتف:

أنت الجسـد.. وأنت الغـد.. أنت لست تاريخا مـاضيا، لست موروثا، وأنقـاضا. بل انت اللحظة الجسد الجديـد الذي أبدعه المبـــدع والغـــد. وانـت أنت محك المصير ومقامـرة الصيرورة: إما أن تكـون الحياة بك، ويكـون التاريـخ، نضرا، حيا، زاهـرا، مـؤتلفـا أو يسقط التـاريخ في الجب. عليك أيتها الجسد الغد ترمي النرد، ويا للهول أذ نـرمي فلقد تكـون دوشيش ويكون الغـد الألق ولقـد تكون إكي دو وصفـر القيعان الأنقاضية المدمرة.

هكـذا تخرج اللغة مـن كونها وسيلـة تعبير الى كـونها مقـامرة ابـداع الـوجـود الكبرى. المغامـرة الأعظم التي لاتضـاهيها حتى مغـامـرة خلق آدم وحـــواء وأكل التفاحة. اذ ألم يرد في الكتب انه

«في البدء كان الكلمة»

وأنه

«علم آدم الأسماء كلها»

ولم يعلمه الأشـــياء

لماذا لم يعلمه الأشياء؟ ولماذا لم يكن في البدء الشيء أو الفعل؟ أو الانسان؟

أمـا وراء ذلك كلـه من حكمـة؟ أوليس فيـه من دليل لنـا نحن التـــائهين في لجة الحداثة؟

بـــلى

بـــلى،

ووالله،

ألف بلى.

ولقد، أي والله، تعلمناهما وأتبعناهما، ولقد إنهما الهاديان.

كـذا يقـول الصـوت، منـذ بـدايــة انشراخات الحداثة، أعني الانشراخات التي تولدت بفعلها الحداثة، إلى هذه اللحظة التي تحولت فيهـا الانشراخـات إلى أخـــاديـد ومهامه ومهاوي ومفـازات تفصل عموديا وأفقيـا بين عـوالم وهـــواجس ومفـاهيم وتصورات لم يعد ما بينهـا علاقـات تنام وتناغم ومغـايرة ضمن الشيء الـواحد، بل صار تنافرات وتناثؤات وانقطاعات.

أجـــل

صـــارت الحداثـــة سلسلـــة من الانقطاعات.

ترى المفارقة المبكية؟

«سلسلة» من «الانقطاعات»

النقيض يشكل نقيضـــه. «الانقطــاع» تحديدا هو انعدام التسلسل وامتناع تشكل السلسلـــة. مع ذلك أقـول «سلسلـــة» من الانقطاعات. هل أحتـاج إلى تفسير ما أعنيه بأكثر مما فعلت؟ لكأني بك تـريد أن تقول «نعم» لكنك تـرى المتـاهـة المقبلة فـاغـرة فتصمت. أه؟

كذلك أفعل أنا.

فالمتـاهة فاغرة فـاغرة وها أنذا أتـــــد لـــى..

نهايات ١٩٨٨

صنعاء

صيف ١٩٩٤

اكسفورد

إشــــــــارات:

١ ـ **كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل**

دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٦٢

٢ ـ ســـا. ١٦١

٣ ـ ســـا. ١٧٧

٤ ـ الكتـابة بسيف الثـائر علي بن الفضل، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٨٢

٥ ـ ســـا. ٨٤

٦ ـ **أوراق الجسد العـائد من الموت**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٦، ص ٣٨

٧ ـ ســـا. ٤٣، ٤٥

٨ ـ ســـا. ٦٢

٩ ـ ســـا. ٨٢

١٠ ـ ســـا. ٨٦

١١ ـ ســـا. ٨٩

١٢ ـ **يمشي مخفورا بالوعول**، رياض الريس للنشر، لندن، ١٩٩٠، ص ١٣ ـ ١٤

١٣ ـ ســـا، ص ١٧

١٤ ـ ســـا. ٥٧

١٥ ـ ســـا. ٥٩

١٦ ـ ســـا. ٨٠

١٧ ـ ســـا. ٨٢

١٨ ـ ســـا. ٨٦

١٩ ـ ســـا. ١٠٣

٢٠ ـ ســـا. ١٠٨

٢١ ـ ســـا. ١٠٦

٢٢ ـ ســـا. ٨٧

٢٣ ـ ســـا. ٦٠ ـ ٦٣

٢٤ ـ ســـا. ٨١

٢٥ ـ **أحد عشر كـوكبا**، دار توبقـال، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ٥٨

٢٦ ـ ســـا.

٢٧ ـ ســـا. ٨٠

٢٨ ـ ســـا. ٨٨

٢٩ ـ ســـا. ٩٩

٣٠ ـ ســـا. ١٠١

٣١ ـ ســـا. ١٠٣

٣٢ ـ ســـا. ١٠٥

٣٣ ـ **ورد أقـل**، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٩

٣٤ ـ ســـا. ٨٣

٣٥ ـ ســـا. ٨٥

٣٦ ـ ســـا. ٨٥

٣٧ ـ ســـا. ٨٧

٣٨ ـ ســـا. ٩٩

٣٩ ـ صباح الكتابة البحرين، ١٩٨٤، ص ٧

٤٠ ـ ســـا. ٩

٤١ ـ ســـا. ٣١

٤٢ ـ ســـا. ٣٨

٤٣ ـ **في أبجدية ثـانية**، دار توبقـال، الدار البيضـاء، ١٩٩٤ ص ٩٩. وكانت **شهوة تتقدم في خـرائط المادة** قد صـدرت في كتاب مستقـل عام ١٩٨٧.

٤٤ ـ ســـا.

٤٥ ـ ســـا. ١٠٠

٤٦ ـ ســـا.

٤٧ ـ ســـا.

٤٨ ـ ســـا. ١٠١

٤٩ ـ ســـا. ١٠٠

الشعر خارج النظم
الشعر داخل اللغة

علي جعفر العلاق

النثر: ذلك الطبع، الواضح، العملي!

ظل النثر قروناً عديدة، خشن النبرة، مجرح الشفتين، عاريا الا من وضوحه وبساطته، دونما خلو، أو مغامرة أو غموض. هكذا كان النثر، في مسيرته عامة. لم يكن جذابا أو مترفاً، أو مشاكساً باستمرار. لكنه كان طيعاً وعملياً على الدوام، كان يعبر عن الانسان في أكثر شؤونه خطورة وعن أشدها بساطة. عن أكثرها تفاهة وعن أشدها طيشاً. لقد كان «نافعاً بطبيعته»، كما يشير سارتر ٦٠، ولهذا السبب، ربما، لم يأخذ الصعيد الجوهري الى النثر، كما نعرف، الا ابطأ خطيئة، ولم يكن امام ... ليعلن حربه على بولوليا.

قدر، قاهر، رهيب كتب على النثر أن يدوم به زمناً طويلاً دون أن يتهيأ له، الا نادراً، أن يتمرد على قدره هذا. ولم تكن لحظات التمرد تلك الا لحظات انتفض فيها النثر على طبيعته النثرية الدنيا ليخترق حاجزاً مصطنعاً ظل يحول بينه وبين امكانية شعرية، كامنة فيه بالقوة.

لقد انتقص النثر، تجبراً، على واقع تاريخي حرمه، زمناً طويلاً، من خصائص ظلت حكراً على الشعر وحده: تدنيه من نبض الروح، وتعلي من هيمنة الاضافة، الغامضة على انماط التعبير الأدبي الأخرى، وتمنحه أفضلية تاريخية ساحقة في التصدي لمواضيع البشر، وانفعالاتهم، والتعبير عنها بطريقة تحفل بالاثارة.

حين كان الشعر يحظى بهذا الترف كله، وهذا الاعلاء، ظل النثر يتخبط في عراء أجرد، ظل خارجياً، نفعياً، في معظمه. حين كان الشعر يحفل بمباهج الروح، ويتماهى مع تشوفاتها الغامضة الحارة كان للنثر محرماته القاطعة: أن يظل، لا في فضاء ما يصعب التقاطه أو التعبير عنه، بل في حدود ما هو سهل، واضح، مرئي: يلبي حاجات الانسان اليومية، ويشبع رغباته الحسية الطارئة، ظل، بتعبير آخر، كما الشطر أو كلب الصيد في ملاحقة ضحاياه: طيعاً، واضحاً، عملياً، دون أن يكون له ما للضحية من غموض، أو وحشة، أو فجائية.

كيف حقق الشعر، عبر تاريخه، كل هذه الهيمنة الجارفة؟ وما عناصر الأفضلية التي جعلت الشعرية، أو الشعر، حكراً عليه؟ ولماذا توج، وحده، طاغية شديد الفتنة والجبروت؟

أرجحية الشعر، لماذا؟

في مواجهته للنثر يبدو، أحياناً، ان أرجحية الشعر لم تنبثق، تماماً، عن طبيعة داخلية. أي ان شعريته لم يقررها له عامل داخلي، أو جوهر كامن لا يمكن اقتلاعه. بل يمكن القول ان تلك الشعرية لم يكرسها غالباً الا عامل أساسي واحد: الوزن Metre.

لقد ظل الوزن عاملاً حاسماً في تحديد الشعر، والاقرار بشعريته، مع انه، أي الوزن، عنصر خارجي لا يحتم كمونه، كموناً قبلياً، في لغة الشعر، ولا يترتب، كذلك، انبثاقه عنها انبثاقاً آلياً.

أما القافية Rhyme وهي عامل خارجي أيضاً، فلم تكن مؤهلة، في رأينا، لتلعب هذا الدور كله في ترجيح شعرية القصيدة، ذلك أن القافية لم تستطع، عملياً، أن تنجز هذه المهمة في آلاف القصائد التي ظلت، مع توفر القافية فيها، نصوصاً مهجورة لا دفء فيها.

وبسبب هذين العاملين، وهما عاملان خارجيان في الغالب، حظيت هذه القصائد بنعمة الانتساب الى الشعر، دون أن تكون، حقاً، قصائد شعرية. صحيح أن الوزن والقافية قد وفرا لهذه النصوص أن تكون نظماً، Versification، إمكانية شعرية، أو وعاءاً بالشعر، لكنهما لم يضمنا لها أن تكون شعراً متحققاً، أو واقعة شعرية مجسدة. بينما ظلت مئات النماذج النثرية مهملة، لا يعبأ احد بثرائها الشعري الكامن، أو يلتفت الى ما فيها من طاقة، داخلية، متفلتة وذلك بسبب افتقارها الى شرطي الوزن والقافية.

ولو تفحصنا جهود نقادنا القدامى، للوصول الى تعريف للشعر، لوجدناها تكشف عن قلق لا يخفى، واحساس بخطورة المشكلة وتشعبها. لذلك ظل تعريف الشعر، بسبب نقصه أو عموميته، عرضة لاعادة النظر والتعديل المستمرين.

ان قصور تلك التعريفات كان يفصح، دون أن يحدد المشكلة، عن أن بعض النقاد ما كانوا يرون من الشعر، غير هيكله العاري مع انهم كانوا مأخوذين بجمرته اللاذعة العذبة. لقد كانت محاولاتهم لتعريف الشعر تهتدي بالوزن والقافية، أو تحتكم اليهما كعنصرين أساسيين تظل العناصر الأخرى، كالمعنى أو اللفظ، ذات أهمية ثانوية ازاءهما. ان تحديد شعرية النص استناداً الى الوزن والقافية، بأرجحية واضحة، كان في الغالب واقعاً مشتركاً بين الكثير من القدامى مثل ابن قدامة، وابن قتيبة، وابن رشيق، وابن خلدون.

وفي أسرة هذه التعريفات ، كان الجاحظ يرفع مصباحاً صغيراً ، لكنه باهر الضوء ، ليثير به حاشية الظلمة : الشعر صياغة وضرب من التصوير «٢» ، نقلة حادة في النظر الى الشعر وتعريفه ، تتجاوز الوزن باعتباره معياراً تقليدياً راسخاً لتمييز الشعر عن النثر ، وتتخطى القافية ، أيضاً ، باعتبارها من متعلقات الوزن من جهة ، وأساساً في الحكم على شعرية الشعر من جهة أخرى.

ويصل هذا الضوء ، حده الأقصى لدى الجرجاني ، هذا الفاتح المدهش ، المغامر ، الذي تحلى بعقلية نقدية جريئة ، أكثر من التوابت والأعراف في النظر الى الشعر والاشارة الى مواطن الشعرية ، أو السحر فيه.

ان الشعر لا يستمد ، على رأي الجرجاني ، تأثيره أو شعريته من وزنه أو قافيته أو معناه ، بل يستمدها من شيء آخر : النظم الذي هو «تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض» «٣» ، وبذلك تجاوز الجرجاني المعايير التي كانت ، آنذاك ، مستقرة وقاطعة. لم يعد الوزن لديه ذا خطورة كبيرة : فليس هو «مما لا يكون الكلام كلاماً الا به» «٤» ، وانت ، في رأي الجرجاني ، حين تهتز لنص شعري ما ، لا يكون الوزن أو القافية التي استخدمها الشاعر سبباً في ذلك ، بل لأن الشاعر «قدم وأخر ، وعرف ونكر ، وحذف وأضمر ، وأعاد وكرر» «٥».

وهكذا يقترب الجرجاني برهافة مدهشة من القصيدة ، ليلتمس موطن السحر الحقيقي فيها : أي ما يجعل الكلام شعراً ، ما يمنحه الحق في الانتساب الى هذا النوع الأخر من القول : الشعر. وبذلك يؤسس الجرجاني ، وفي وقت مبكر ، معايير الشعرية لم يكن العرب على عهد بها آنذاك. شعرية لا يقررها احتكام الى عناصر خارجية ، برانية ، لاصلة كالقافية أو الوزن أو المعنى ، بل ينبثق ، وينشأ ، ويتولد ، عن صياغة النص الشعري على شكل محدد دون سواه. أي أن الجرجاني قد أبطل معياراً تقليدياً راسخاً من معايير الحكم على شعرية الشعر. لقد حرر الشعرية من حبسها في قفص الشعر وحده ، جعل منها امكانية قد يحرزها أي نص أدبي شعراً كان أم نثراً ، يتوفر فيه ذلك المنحى من الصياغة ، المسكة ، المتوترة : النظم ، أو بناء الجملة Syntactic.

ان الجرجاني ، في تحديداته السابقة ، يومىء الى موطن الشعرية في النص بدراية وعمق نادرين ، وهو ، حين يفعل ذلك ، يخرج لنا ، وبسبق زمني عجيب ، معضلة من أكثر معضلات الحساسية الشعرية تعقيداً ، ومصطلحات الجرجاني المبكرة تلك لا تبعد كثيراً عما تسعى اليه القاعدة النقدية الحديثة الآن : تلمس جمالية الشعر ، والكشف عن كوامنه الثرة ، حيث لا نرى مما يمكن تحليله في النص الشعري الا لغته «٦» ، أي «وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي» «٧» ، وفي هذا المدى الملموس ، في هذه اللغة تحديداً ، يغامر النقد الحديث لاكتشاف الخصائص المميزة للشعرية ، أي أن اللغة ، لا الوزن أو القافية ، هي ما يتجلى فيها أو خلالها شعرية النص ، وسحره أو شرارته.

شعرية النظم أم شعرية اللغة ؟

كان الانبهار بالنص القرآني ، وهيمنته التعبيرية الآسرة يمثل احساساً عفوياً ، عاماً اتخذ ، في البدء ، شكل التضاد مع الحالة الجديدة والاتهام الذي يكونه شاعراً.

لا شك أن تهمة كهذه ذات دلالة على احساس الناس بالشعر ، وبنظرتهم ، آنذاك اليه ، لقد كان العرب في ذروة فطرتهم النقية ، وكانت معرفتهم بالشعر ، وهو ديوانهم ، معرفة وثيقة. فكيف لم يمنعهم ذلك كله من اتهام النبي بالشعر والجنون ؟ مع أنهم يدركون تماماً ، خلو القرآن من عنصر الوزن المطرد ؟

قد لا يخلو الأمر من مكابرة ، أو مغالاة ، لكنه يعكس ، وبعمق ، هول الصدمة التي أحدثتها لغة القرآن ، تلك الصدمة التي لا يحدثها الا نص فريد ساعدت على انجازه قوة روحية هائلة لم يجد عرب الجاهلية تفسيراً لها غير الشعر والوحي والجنون. لقد كانوا ، في ربطهم بين القرآن والشعر ، يستجيبون لفطرتهم الانسانية الأولى «٨».

ان ذلك الجدل المخصب ، حول النص القرآني وطاقته التعبيرية ، لا يعكس اقراراً بسحره الطاغي فحسب ، ولكنه يجسد في الوقت نفسه ، الاحساس بامكان شعري مدهش يقع خارج النثر المطلق ، وخارج الشعر المطلق كذلك. انه اعادة اعتبار لفاعلية نصية لا تستمد قيمتها من وزن أو قافية ، لكنها ، مع ذلك ، تظل طافحة بامكانات تعبيرية ، مؤثرة.

كان ذلك الجدل ، حول قوة النص القرآني وجاذبيته ، أو ما اصطلح على تسميته بالاعجاز يمثل ، الى حد واضح ، إعلاء للغة باعتبارها مقياساً للأداء الراقي ، وتكريساً لبنيتها باعتبارها تجلياً للشعرية والتأثير.

لقد تم ، في أجواء تلك النقاشات الخصبة ، التخفيف الى حد كبير من هيمنة الوزن والقافية على تحديد الشعر وفهمه ، فما عادا حاسمين في تحديد شعرية القصيدة وبذلك حرم الشعر / النظم من عنصر مهم كان يضمن له أفضلية مطلقة. من جهة أخرى بدأ الاقرار بشعرية نصية ، داخلية تنبثق من لغة النص وتترشح عن بنيتها ، ووشائج الصلة والتفاعل بين عناصرها.

ذهب الكتاب مذاهب شتى ، في حديثهم عن النص القرآني ، هذا النص المدهش ، المثير ، الآسر ، ولقد دفعهم ذلك لا الى اكتشاف الفاعلية التعبيرية في القرآن فقط ، بل الى تلمس خاصية السحر والجمال في الكلام وشعريته. شعراً كان هذا الكلام أم نثراً ، وقد وصلت استنتاجاتهم المبكرة وبرؤيتها الراقية لدى الجرجاني لتشكل منحى جديداً في النظر الى النص وتحديد جماليته ، لا يلعب الوزن والقافية ، مطرداً ، أي دور حاسم فيه ، أي أن تلك الكشوفات كانت تقول ، بلغة زمانها وبراعة وعمق ، ما يقوله النقد الحديث عن شعرية النص التي تطفح بها لغته أو بناؤه.

الأثر القرآني ، اذن ، لا يتمثل فقط في تجسيده النصي العميق ، الصادم ، المتماسك في حد ذاته بل يكمن ، أيضاً ، في ذلك الأفق الذي فتحته بنيته الكتابية تلك أمام الشعرية العربية «٩» . ان القرآن لم يكن ، بالنسبة للجاهلية قطيعة معرفية فقط ، بل كان أيضاً قطيعة «على مستوى الشكل التعبيري» «١٠» ، لقد كان بعبارة أخرى «كتابة جديدة» «١١».

يصح القول ، ان الجدل حول النص القرآني يمثل ، في حقيقته مدى جديداً أدى الى البحث عن تأثير شعري يقع خارج الشعر بحدوده المشروطة بالوزن والقافية ، أي أن ذلك الجدل المدهش كان ايغالاً داخل النص ، كان فتحاً لمغاليقه ، وبناء عبارته والوشائج العلائقية فيه التي تنسج عبر تفاعلها المشتعل ، بيرانية النص وشعريته ، وبذلك صارت اللغة هي المحك ، وصارت الطريقة «١١» التي تستخدم بها اللغة هي المقياس للتمييز بين النثر والشعر.

شعرية الحلم والوجد والرؤيا

حين نتحرى عن تجسدات الشعرية ، خارج مظانها العربية ، المألوفة ، الراسخة ، علينا الا ننسى مستوى آخر لهذا التجسد يتمثل في النص الصوفي. لقد كان هذا النص في خصائصه التعبيرية والنفسية والروحية ، يطفح بطاقات شعرية أخاذة ، إنه نص مفارق

لحارة النثر المألوفة بامتياز والشح . هذا من جهة ، وهو من جهة أخرى ، نص يخترق مملكة الشعر الموروثة ليؤسس بوجوده الصافي الغامض ، المتشظي نموذجاً لشعر آخر مختلف ، يقع خارج التقاليد ، شعر يتطلع من وراء الأسيجة السميكة ، الى ذلك البحر المائج الطري الكثيف . أعني امكانيات الشعر ، الشعر الممكن ، او الشعر بالقوة ، الذي يتفجر ، كما في النثر الصوفي ، بعيداً عن شرطي الوزن والقافية اللذين كانا ، في المنظور التقليدي ، حاسمين في تحديد شعرية النص والحكم عليه.

في النص الصوفي تنهض اللغة ، كما في النص السوريالي والرمزي، بدور هائل في التعبير عما هو خفي ، وشائك ، وقصي ، ومحاولة الامساك بما يصعب الامساك به : النبض الخفي للروح وهي تلتاع في توقها ، وشطحاتها ، وصبواتها المدمرة.

وبذلك فان هذا النص لا يستمد شعريته من قانون قبلي ، كالوزن او القافية ، بل من بئر الروح ، من تفجير لغتها الاشراقية ، ومن اشتغالها المطلق ، الغض ، المتناقض كالحلم.

ان النص الصوفي والنص السوريالي ، كليهما ، ينطلقان غامضين، كثيفين ، من النبع ذاته ، فالشعر السوريالي نشاط صوفي ، عدا انه «يرفض أي انتماء ديني» «١٢» وهو يصدر عن «الحرية والحلم والرؤيا» كما يقول ادونيس. وتجسد الكتابة الصوفية حنيناً عميقاً الى المطلق، كما تكشف عن نزوع مدمر هو ، في حقيقته ، تحول لتوتر حاد ، بين الذات والآخر، «بين اللحظة الحاضرة والزمن الأبدي ، بين امكان القائم الآن والمكان الآخر» «١٥».

وهكذا ينضم النص الصوفي الى تلك النصوص التي تسهم جميعها ، في خلق مناخ ابداعي لا عهد للكتابة العربية به ، مناخ يحرر الشعرية من قيد الوزن والقافية ، ويعود بها ، مرة أخرى ، خصيصة في النص أو في اللغة تحديداً وما تشتمل عليه ابنيتها وعلاقاتها من اشتعال وفتنة.

كيف يغدو الشعر نثرا موزونا ؟

من المؤسف حقاً ان المناخ الذي شكلته تلك الاجتهادات الخصبة ، الجريئة ، الباحثة عن شعرية لا يحددها الوزن والقافية وحدهما لم يتنام الى أفقه المرجو . لقد حال بيننا وبينه ركام من الكتابات المنظومة التي تستمد شعريتها ، وشرعيتها أيضاً ، من أعراف خارجية ، جاهزة، وقد صار التسليم بتلك الاعراف ، كما هو التسليم بكثير من قيم الحياة ، قانوناً أوصل حياتنا العربية الى عراء روحي لا حدود له. وهكذا ترسخت ثانية ، تلك المقاييس الخارجية التي كانت قد فقدت ، بسبب أجواء الجدل المنفتح آنذاك ، الكثير من هيمنتها وشهوتها، بذلك فترات لم يسد فيها الوزن والقافية وحدهما ، بل هيمن فيها الصفاء ، واللعب اللفظي على لغة الشعر ، فلم تعد تفجراً لروح النص بل غدت زخرفة لامعة لا حياة فيها. ما عدنا نرى نثراً راقياً يتفجر بثراء شعري داخلي ، ولا مسعى يتحرى عن الامكان الشعري داخل تركيب النص بعيداً عن قوسي الوزن والقافية، لقد تحول الشعر ، شيئاً فشيئاً ، الى ركام ينحو من النثر العادي ، يقترب من فجاجته وتفككه ، وبرودته ولا يتميز عنه الا بالوزن والقافية ، تحول الشعر الى ما يسميه جون كوين نثراً موزوناً.

ظل التعارض راسخاً بين الشعر والنثر زمناً طويلاً ، حتى لم يكن هناك درجة اقدم من هذا التعارض ، كما يقول «جيرار جينيت» ، ولا أكثر عالمية منه «١٦» . ومع بداية هذا القرن العاصف بدأ عصر آخر مغاير، أخذت فيه الفنون عامة وفنون القول بشكل خاص تقترض من بعضها بعضاً، هبت ريح أخرى ، عنيفة ، باطشة هزت مملكة الشعر كلها

وجعلت منها فناً ادبياً يتفق مع النثر في معظم الخصائص الألسنية ، ولا يمتاز عنه الا بصفات شكلية محدودة «١٧».

وهكذا تداخلت الحدود بين الاجناس الأدبية ، وغامت الخطوط بين أنواعها ، واخذت بعض النظريات النقدية الحديثة تمعن في تغييب تلك الحدود ، فاذا بالشعر «نثر اذا كان نظماً ، واذا النثر شعر اذا كان مشبعاً بالصور «١٨» ، تشحنه الرؤى، وتنهض به لغة ذات خصائص شعرية ، وبدا بعض النقاد يرون في كثير من الآثار النثرية أعمالاً «ترقى الى منزلة شعرية عالية» «١٩» بل وذهب آخرون «٢٠» الى أن «الاوديسة» و «الالياذة» ، مثلاً روايتان شعريتان كما ان «سلامبو» قصيدة نثرية.

أما البداية العربية لهذا القرن فقد شهدت نهراً من الجدل ما يزال هادراً حتى هذه اللحظة. ففي مقالة له عن (الشعر المنثور في اللغة العربية) كتب جرجي زيدان «٢١»:

«إن الشعر عند الغربيين منظوم و منثور ، وان المنظوم قد يكون موزوناً غير مقفى او مقفى غير موزون ، وانما العمدة عندهم على الخيال الشعري او المعاني الشعرية».

وبذلك فان هذه الاشارة تطرح قضيتين مهمتين : فهي ، اولاً ، تستخدم مصطلحاً لا عهد للعربية به : الشعر المنثور Prose Poetry كيف يكون الشعر منثوراً ؟ صدمة للذائقة التي كرستها قرون من السلوك الفني الذي وضع النثر في موضع التضاد مع الشعر ، وهو ، أي المصطلح ، خرق لأعراف ثابتة ترى في الوزن والقافية عنصرين لا وجود للشعر ، خارجهما ، على الاطلاق.

اما ثانياً ، فان زيدان يحتكم هذه المرة لا الى ما قاله نقادنا القدامى عن حدود الشعر وشروطه المحصورة فيه ، بل الى نظرة الغربيين الى الشعر وفهمهم له . هذا الفهم الذي يرى أن الخيال أو المعاني الشعرية هي المعول في تقرير مفهوم الشعر ، وتحديد فاعليته.

والحقيقة فان نظرة اخرى في فهم الشعر يمكن تلمسها في كتابات جبران، فالشعر لديه، لم يعد وزناً وقافية ، بل اصبح «رؤيا جديدة للعالم والانسان ، وشكلاً كتابياً ، موزوناً او منثوراً ، يحتضن هذه الرؤيا» «٢٢».

كان جبران ، في ما كتبه عن الشعر المنثور ، يضع الأساس لمعايير مختلفة يتم ، على ضوئها ، تحديد الشعر تحديداً جديداً «٢٣» ، كما أن ما كتبه هو والريحاني من شعر منثور كان يعتبر ، لدى البعض ، آخر السلم «الذي اوصل الشعراء الى قصيدة النثر» «٢٤» ، فكان التمهيد الاول والضروري لها.

قصيدة النثر والانماط المجاورة :

ان اول ما يواجه من يتصدى لدراسة قصيدة النثر Prose Poem في العربية هو ضبابية الخطوط الفاصلة بينها وبين الشعر المنثور Prose Poetry أو الشعر الحر Free Verse. ولقد ادى غموض تلك الخطوط الى نتائج أسهمت ، بدورها ، في زيادة المشكلة.

ويعود هذا التشويش ، في معظمه ، الى تباين المصادر الثقافية لقصيدة النثر او الشعر المنثور من جهة ، والى تداخل النماذج الشعرية وضياع التمايز بينها من جهة أخرى.

كان الرافد الفرنسي يمثل التأثير الأساسي ، نموذجاً ومفهوماً ، على شعراء قصيدة النثر من العرب ، كما يتجلى في شعر ادونيس وانسي الحاج ويوسف الخال تحديداً. اما المصدر الانكلوسكسوني التأثير فقد ظل اقل انتشاراً . لكنه كان واضحاً في نتاج شاعرين لا يسميان ما يكتبانه قصيدة نثر بل شعراً حراً Free Verse فهما جبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صايغ. ان تباين هذين المصدرين في النظر الى قصيدة النثر ، مصطلحاً وتطبيقاً وجد صداه في الكثير مما كتب في

طول قصيدة النثر يتراوح عموماً، بين نصف صفحة (فقرة واحدة او فقرتـان) الى ثلاث وأربع صفحـات، وهو طـول قصيدة غنـائية متوسطـة. ويبدو ان لهذا الشرط علاقة بـالشروط الاخرى لقصيدة النثر، كوحدة التأثير، والكثافة. لانها حين تمتد أكثر من ذلك فانها تخسر توترها وتأثيرها، وتصبح نثراً شعرياً «٤١».

حاول شعـراء قصيدة النثـر أن يعوضـوا عن الـوزن الشعري بعنـاصر أخرى كـالتـوازي Parallelism والسجع، والجنـاس الاستهلالي Alliterarion التكرار، التنويع في أطوال الأسطر، الافادة من حروف اللين دلالة صوت الكلمة Onomatopoeia كما حاولوا، ايضاً، أن يـولوا عناية خاصة للتركيب اللغـوي لقصائدهم، وذلك يشمل

«البناء الكلي للعبارة، الجملة، الفقرة، القلب والتقسيم غير المتـوقع وغير التقليـدي للـوحـدات او السيـاقـات التـركيبيـة، والتنويع في أنماط العبارة (توكيد، استفهام، تعجّب) «٤٣».

ولا شك ان هـذه المحـاولات تعكـس، قبل أي شيء آخر، تـوق الشـاعـر، أعني شـاعـر قصيدة النثـر، الى تجاوز جماليـة الـوزن الشعري والتعويض عنه بخصائص صوتية وجمالية تنتمي الى حقل آخر هو حقل النثر. لكن هذا المسعى لا يكلل دائماً، كما يبدو، بابداع قصيدة نثـر مكتملة تمامـاً. ان خلو قصيـدة النثر خلـواً مطلقاً من الوزن لم يكن في صـالحها دائماً. وليس من الحكمة في شيء، كما يقول «كمال أبـو ديب» «٤٤»، تكـران هـذا الارتبـاط «بين الشعـر وبين الايقاع أو الـوزن أو كليهما، حتى حين نرفض اعتبار الـوزن شرطاً كافياً للشعرية»، لأن للبنية الصوتية دوراً عميقاً في «تجسيد التجربة والدلالة».

يصف «ريفاتير» الجهـود التي درست قصيدة النثـر قبله بأنها أرادت:

«ان تكشف في النثر ايقاعات الشعـر وخصائصه الصوتية، بينما تخلـــو كثير مـن قصــــائد النثـــــر من أي من هـــذه العناصر» «٤٥».

ويبلغ الاحساس بصعوبة هذه المهمة أقصاه لدى شاعر كتوفيق صـــائغ. فهو يـرى انك «٤٦»، في قصيدة النثر إمـا ان تكتب شعراً ممتازاً جـداً أو رديئاً جداً، وليس هنك من خيـار ثالث. وعنـده أن شاعـر قصيدة النثر حين يـرفض عناصر الشعر المتفق عليهـا كلها، فعليه ان يعـوض عنها بـالصور، الأخاذة «٤٧»، وبنمط من الايقاع متنام، داخلي، جديد، ورؤيا جـديدة للحياة والوجود. ولا شـك ان قلة من الشعـراء فقط، كما يضيف توفيق صـائغ نفسه، كـانـوا قادرين على تحقيق ذلك.

قصيدة النثر وحداثة الشعر العربي:

ان الجدل حول قصيدة النثر لا يتخـذ الآن، عموماً، ذات المسار الـذي اتخذه في منـازلاتـه المبكـرة: البحث عن شرعيـة لهذا النمط الشعـري، أو أب ودود، او تسميـة لائقـة. ان الامـــر، كما أظن، يتجـاوز الآن هـذا المطلب، ليصبح قضيـة أشمل تنـدرج في سيـاق القصيدة العربية الحديثـة، وتنصـهر في مناخها الاعم والأعمق. ان الخلاف حـــول المصطلح «٤٨» لا يضير قصيـــدة النثـــر كثيراً، اذا استطاعت أنها تشكل، مع الانـواع الشعرية الاخـرى مجرى حياً في واقعنا الشعري.

تجسد قصيـدة النثر، الآن، في ما تجســد من دلالاتها جزءاً من اتجاه حداثتنا الشعرية ومطـالبها الجمالية والفكرية. وهي ليسـت اندفاعة خارج هذه الحداثة، ولم تثبت أنها كذلك حتى الآن. ان عليها ان تبرهن، باستمرار، انها تمثل عبر نماذجها الفاعلة، شرارة اضافية تندلع في الطرف الآخر من الغابة.

ارست حـركـة الشعـر العـربي الحديث، لاسيما في مـراحلهـا اللاحقـة مناخـاً لحداثة شعريـة مغايرة، الى حـد واضح، لتلك التي سعت اليها القصيدة العربيـة في حداثتها الخمسينية. ولقـــد حققت قصيدة النثر الكثير من شروط حريتها ضمن مناخ الحداثة هذا.

كان من أبـرز ما أسفر عنه هـذا المناخ الجديد جملـة من المعايير يحكم، بالقياس اليها، على شعـرية النص وغناه الداخلي. فلم يعـد الشعر صياغة وزنية للتجربة، ولم يعد أيضـاً، فيضاً من أنين الروح او بهجتها الطافحة، يتدفق، هكـذا، عفوياً منثالاً، دونما ضابط، أو هيمنة، أو تنظيم.

لقد صار الشعر، في تطوره الارقى، رؤيا للحياة والكون تختزل تجربة الشاعـر الكيانية في شكل حسي شديـد الدلالة. لـذلك ما عـاد الشعر الحديث مجرد انعطـافة شكليـة، بل صـار مفهـوماً جـديداً، ورؤيا ساعدا على الانتقال بحركة الحداثة الى أفق جديد مغاير «٤٩». وهكـذا تستمد القصيـدة الحديثة حيـويتهـا، لا من انجاز عـروضي شكلي بل من تجسيدها لرؤيا شعـرية تخص الشاعر، ويترشح عنها موقفه الجمالي والفكري، في بنية حسية تعبيرية.

وكان الموقف من الـوزن الشعري يمثل زحزحة أخـرى للحدود الضاغطـة على حرية الشـاعر. وتلبيناً لقيـوده التي أحزنت قـدميه وحرمتهما حرية الرقص قروناً عديـدة، وأفقدت يديه حرية التلويح والكتابة في فضـاء، حر، غامض، منفتح. وبذلك بدأ البحث عن ايقاع للقصيدة لا يتمثـل في الوزن الشعـري وحده، بل في حـرية ايقـاعية ممكنة تقع خـارج الوزن الموروث، خارج اطاره الجاهـز الذي تحدر إلينا عبر ركـام من القـرون الصوتيـه، متخطياً حـواس الاسلاف، حاملاً الينا ميراثنا من احساسهم القديم بالطرب والنشوة الحسية.

وكان هذا الايقاع يتجاوز الـوزن الشعري ليجد تجسيده الممكن في خلخلـة ذلك الـوزن، في كسر تشكيلـه الهندسي الحاد، وتـرويض اندفاعاته الصـوتيـة المتسارعة. وكان الشاعـر العربي يحاول انجاز ذلك عبر سلسلة من عمليات الاقتحـام تعيد الاعتبار، لاول مرة، لزحـافات الشعـر، وتشحنها، بعد تحريـرها من طاقتهـا السلبية، بفاعلية جديدة، تستطيع عن طـريقها تقنية القصيدة بما تتطلبه من سرعة او ابطاء او بعثرة او انثيال. ولم يكن هذا الايقاع مقصـوراً على ما يحدثـه الشاعر في الأشكال الـوزنية من تحوير أو زعزعـة شبيقة تقترب من النثـر أحيـانـاً، بـل يذهب أبعـد من ذلك حين يـذيب هـذه البحـور ببعضها في تشـابك صـوتي، وعـر، مقلق عندمـا يحس ان اللحظة الشعرية تستدعي معادلاً ايقاعياً كهذا.

قـد تحقق القصيـدة الحديثة إيقـاعهـا من قيم لا تقع في الـوزن المألوف وما يحدثه الشاعر في هذا الوزن من انحرافات، ربما يتحقق هـذا الايقاع في لغـة القصيـدة ذاتها، في ما تـدخـره حروف الكلمـة الواحدة من ثراء صـوتي دال أو في مـا بين كلمات الجملة الواحدة من حوار متفاعل، وفي ترابط هذه الجملة مع غيرها على نسق بعينه.

وهكـذا بدأت القصيـدة الحديثـة بالتخلي عن الايقـاع الخارجي للقصيدة الكلاسيكية والدخول الى حيز كان حكراً، حتى ذلك الحين، على النثر ومـا يتفرغ منـه «٥٠». وكـان ذلك منجزاً مشتركـاً بين قصيدة التفعيلة وقصيـدة النثر، منجزاً ينتمي الى حـداثة الايقاع في الشعر العربي الحديـث عموماً. انه ايقاع يتولـد عن أرضية ومناخ جـديدين لم يعـد فيهما الـوزن وحده محكـاً لشعـرية القصيـدة بل لتحديـد النظم وبذلك صـار الحديث ممكناً، لاول مـرة، عن قصيدة شعرية وعن قصيدة نثرية أيضاً. ان الكثير من القصائد الجميلة دون أبيات شعرية، هذا ما يقوله «دي بوس» «٥١»، كما أن هناك «الكثير من الأبيات الشعـريـة التي تخلو من الشعر»، بل ان «جـون كـوين» يذهب أبعـد من ذلك حين يطلق على النظم تسمية ازدرائيـة هي النثر

الموزون حيث :

«لا يمكننا ان نصنف ، تحت هـذا النمط أي انتاج أدبي مهم ، وكل مـا ينسب اليه مـن انتاج النظـامين من الهواة قليلي الخبرة الذين يقنعون باضافة القافية والوزن الى كلام يظل من الناحية المعنوية نثراً» «٥٢» .

وضمن مناخ الحداثة هذا لا تعود اللغة وسيلة بل تصبـح هدفاً للخلق ، وتجلياً له ، وفي هذه اللغة تبلغ الكثافة حدودها القصية حيث ينهض صوت الكلمة بـدور في تجسيد الدلالة ، وتغـدو الكلمة شكلاً صوتيـاً للمعنى، كما أن صورتها الحسية ، أو وجودهـا الفيزيائي يصبح ، بما فيه من بعثرة ، أو اكتظاظ ، أو استطالة، صورة مرئية لما تريد التعبير عنه.

ولا ينكر ان الصـورة تمثل، في الشعر الحديث خاصـة ، مصدراً مدهشاً لثراء التعبير ، وتوتره ، مصدراً لغنى شعري كبير، ولا يمكن ، تقريبا ، لقصيدة ما الارتقاء الى مستـوى من الحيوية الشعرية دون أن يكـون للصـورة دور في إذكـاء قوة الاداء، والتصعيـد من كثافتـه وسـحره.

لقد أخذ التركيز على أهمية الصـورة الشعرية مـدى بعيداً حتى غدت، في أحيـان كثيرة ، مقياساً للتمييز بين شعـرية نص ما ونثـرية نص آخر.

وبذلك تضـافرت الصورة ، واللغة ، والايقـاع الداخلي على خلق مجرى جـديد للشعـرية ، خـارج الهيمنـة المطلقة للـوزن والقافيـة، وفتحت طرق جديدة للوصول الى مكمن الشعرية في النص وملامسة لذته، وطراوته ، وغموضه.

خلقت الحداثة ، اذن ، مناخـاً جديداً ، وصارت شعـرية القصيدة نتاجاً لعوامل متعددة ، ومتداخلة، ان «جون كوين» ، مثلاً لا يرى الشعرية في الوزن والقافية مع اهتمامه الواضـح بهما ، بل يراها في ما يدعوه بالانـزياح ، أو معـدل المجاوزة الـذي يحققه الكاتب للغته، والـــذي يعني **«متـوسط التردد لمجموعـة من المجـاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس الى لغة النثر» «٥٣»**.

لقد بدأت تتشكل ، في هذا المحيط الجديد ، ذائقة مغايرة قاتلت من اجل خلقها حركة القصيدة العربية الحديثة، وفي هذا المناخ كان يمكن لقصيدة النثر ان تـؤدي مهمتها بخسائر اقل، غير ان هوس دعـاتها ونبرتهم المستفـزة ، المتبـاهيـة اشعلت الأرض امـامهـا ، وملأتها بالكمائن ، والرياح المضادة.

قصيدة النثر : الواقع أم الحلم ؟

ان الـوقت قد حـان ، كما يبـدو ، للحديـث عن قصـيدة النثـر ، لا حديثاً احتفالياً ، تهليلياً يصل ، أحياناً ، حد التهريج ، بل للحديث عنها بنبرة أهدأ ، وأعمق نبرة نجردها ، الى أقصـى حد نستـطيعه ، من غبار مواقفنا المسبقـة ، ضدية كانت هـذه المواقف أم محابية، ذلـك لأن الحديث عن قصيدة النثر بطريقة تبشيرية يكف عن أن يكون ذا صلة بالنقد أو الدراسة المتمهلة ، كما أن تناولها ، انطلاقاً من موقف العداء والانكار الجاهزين ، سيحول حتماً بيننـا وبين ما يمكن أن يكون لها من فضائل أو مزايا.

حين نستعرض الجهود التنظيرية ، في مجال قصيـدة النثر ، نجد أن الكثير منها يقع في دائرة الوعود والاحلام المؤجلة : نبرة مهرجانية ، طاغية لكنها ، في أحيان كثيرة ، تفتقر الى التحديد الموضوعي.

ولا نبالغ ، كما أظـن ، حين نشير الى أن حماس الكثير من شعراء قصيـدة النثر ونقادها يظل في معظمـه «حماسة مـذهبية» ، حـولت الحديث عن قصيـدة النثـر الى سلـوك دوغماتي ، تبشيري تعـوزه الـرحابـة في التصور من جهـة «٥٤» ، ولا يقـدم ، من جهة أخـرى، التفرد في تقديم النموذج الشعري المتفرد.

كـانت نبرة التبشير بقصيدة النثـر ، غالبـاً ، عاليـة ، عدوانيـة ، ضيقـة، ولقد دفع ذلك بالكثير من خصـومها الى الحديث عنها بنبرة مناقضـة تماماً : نوع من التناقض المطلق ، أو على الاصح ، مـذهبية أخرى ، مضـادة ، لا تحاور الآخر بـل تحاول محوه او تسفيهه ، أو التهوين من شأنه.

لقد كان الجدل ، بين خصوم قصيدة النثر والمبشرين بها ، يبتعد ، غالباً ، عن أن يكون حواراً ، ودوداً ، خصباً ، يسعى فيه الطرفان الى اللقاء في نقطة بالغة الغنى والمرونة.

كان كل طـرف منهما يجد شرعيته في تطـرف مضاد ســابق له ، ويغدو ، بدوره ، سبباً لتطرف لاحق، ان التبشير بالامكانات الخارقة لقصيـدة النثر ، مثـلاً ، وصل حـداً اعتبر فيـه هذا النمط الشعري، وبكلمات أنسي الحاج : «٥٥»

«أرحب ما تـوصل اليه الشاعر العـربي الحديث على صعيد التكنيك ، وعلى صعيد الفحوى في آن واحد».

ولا شك ان تبشيراً متطـرفاً كهـذا لا يـوازيه الا تلك العـواصف المضادة ، التي تحاول انتزاع كل ما يمكن أن يكون امكانية لا وهماً في قصيـدة النثـر، ان تطـرف انسي الحاج السـابق ، شأنـه شأن معظم اثاراته الأخرى ، لا يقف حـراً في دائرة الجدل ، والحجاج ، بل يقابله، ولا أقول يحاوره، تطرف آخر يجد الكثير من مسـوغاته في هذا المناخ ، المتوتر ، الغائم ، فالرحابة التكنيكية ، التي يتحدث عنها أنسي الحاج ، لا تعدو ، عند الطرف الآخر ، ان تكون أوهاماً :

«فـالشكل تجريد ، **والـوحـدة العضويـة تجريد ، والاطـار تجريد** ، والايقاع تجريد ، **والتنوع تجريد» «٥٦»** .

وهـي ، ايضـاً :

«بلا شكل ، بلا اطار ، **بلا وحـدة عضوية ، بلا ايقاع حقيقي، بلا مضمون صلد»**.

او هي كذلك

«شكل متخلف» «٥٨»

كما أنها :

«بدعة غريبة» «٥٩»

وللحقيقة ، فان عنف هذه الآراء ، وسواها ، لا يمكن فهمه، تماماً، دون ان يحضر في الذهن لا ذلك الهوس التبشيري المضـاد وحده، بل ان نستحضره ، الى جانبه ايضـاً ، أمثلة عديدة من قصيدة النثر ، كان اخفاقها واضحاً.

ان النظر الى قصيدة النثر ، من هـذين المنظورين «٦٠» ، لم يوفر فرصة للتحاور العميق المتـأني ، وفي غبرة هذا الجو العاصف أخذت قصيدة النثر ، فكرة ونموذجاً ، تزداد التباسـاً ، وعتمة ، ونأياً.

لا شك أن قصيدة النثـر كانت تصل ، أحيـاناً، الى مستـويـات تعبيريـة مـدهشـة ، كما يتجلى في قصـائد محمـد الماغـوط ، وبعض كتابات أدونيس ، ولدى انسي الحاج في كتاباته المتأخرة، أما في العراق فيمكن ان نذكـر كتـابات سركون بولص ، وصـلاح فـائق ، وفاضل العزاوي،

كانت قصـيدة النثر تجربـة جريئـة لكسر ما بـدا على موسيقى القصيدة العربية من رتابة، غير ان هذه التجربة سرعان ما وصلت ، في واقع الامـر ، الى طـريق وعـرة، ولم يتجـاوز شعـراؤهـا أفضل انجازاتهم تقريباً.

لقـد كـان ادونيس شـاعراً مـن نمط خاص ، ذا تجربـة بـالغـة الحيوية والتعقيد ، أهلته شاعريته وثقـافته العميقتان لمكانة شعرية مدهشـة ، وكان عـالمه الشعري يستنـد الى طاقـة ابداعيـة وفكريـة شديدة التنوع ، ولم تكن قصيدة النثر ، بالنسبة له ، الا جزءاً منها.

أمـا محمد الماغـوط ، فقـد كان أكثـر شعـراء قصيدة النثـر، في

الحقيقة، جاذبية وصفاء، نبرة عميقة، ومناخ شعري مترابط، وكانت صوره التلقائية الباهرة، تعكس عالماً لا حدود له من أجواء الحنين والصعلكة والحلم والتمرد.

ولم تكن قصائد انسي الحاج الاولى، تختلف كثيراً عن كتاباته التنظيرية عن قصيدة النثر. لقد كانت كتاباتها استفزازية، شديدة، ضجرة، وأثارت مشاكساته الكلامية من العواصف، والحنق، والغبار أضعاف ما اسفرت عنه من مطر أو خضرة حقيقية. اما في كتاباته المتأخرة فقد خفتت تلك النبرة، وبدأت قصائده تخلو، الى حد ملموس، من ذلك الهوس الشكلي، والرغبة في الادهاش والمخالفة.

لقد ضاعف من مأزق قصيدة النثر ان الكثير من ضعاف الموهبة قد وجدوا فيها مركباً سهلاً، فأخذوا يحاكون شعراءها المهمين، يسيرون في ظلالهم، أو تحت مصابيحهم العالية. وهكذا صارت قصيدة النثر، على ايديهم، موضة، وزياً، وبهرجة حتى ان ادونيس نفسه، أخذ يسميها وهماً من اوهام الحداثة، وهم التشكيل النثري «٦١». لقد دفع هذا الوهم ببعض كتاب قصيدة النثر المتواضعين الى القول بان «مجرد الكتابة بالوزن تقليد وقدم، ومجرد الكتابة بالنثر تجديد وحداثة». انهم يمثلون، بسلوكهم هذا، الوجه المضاد لفئة ترى أن «الوزن هو، وحده، الشعر، والنثر، اياً كان، نقيض الشعر» ويضيف: انطلاقاً من هذا الوهم، الى أن مجرد الكتابة بالنثر «دخول في الحداثة». ان شعراء من هذا النمط يطلقون كالسهم حين يطلق في اتجاه خاطىء، لا يخترق غير الريح ولا يلمسون الكمن الحقيقي لشعرية النص. حقاً لم يعد الارتباط بين الوزن والشعر آلياً، لم يعد الوزن قيمة شعرية مطلقة. لكن ذلك لا يعني أن يستعاض عن ذلك المعيار المطلق بآخر مطلق مثله. ان مطلق الوزن معيار خاطىء للحكم على شعرية القصيدة شأنه في ذلك شأن النثر حين يتحول الى قيمة مطلقة.

لقد كان موقف أدونيس نفسه من قصيدة النثر، كتابة ومفهوماً، عرضة للتغيير فهو يدعو في سنواته الاخيرة «٦٢» الى كتابة نثرية تغترف من ينابيعنا الأولى، وتنسرب تحت ابجديتنا، وثقافتنا، واحزاننا الخاصة. لذلك فانه يأخذ على قصيدة النثر العربية الراهنة وقوعها:

«تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة ولا سيما تجارب القصيدة الفرنسية. ومثل هذه التجارب لا يمكن ان تقدم للنص العربي معياريته، فهو لا يقدر ان يستمدها الا من خصوصيته اللغوية ذاتها».

ان أدونيس، الآن، يسعى الى كتابة ملحمية نثرية مغايرة، يحاول أن يتجاوز بها قصيدة النثر بنماذجها الشائعة الى نثر آخر، هو:

«مزيج: شكل من الأفق الكلامي المتحرك، يتسع لاحتضان عناصر كثيرة من النصوص الأخرى التي تكتبها الاشياء، في العالم، أو تكتبها الكلمات، في التاريخ. انه، بتعبير آخر، خروج من «قصيدة النثر» الى ملحمية الكتابة. وقد تمثل هذا الخروج، بنحو أخص، في «مفرد بصيغة الجمع».

وهكذا يعود أدونيس بالنثر الذي يكتبه الآن لا الى معيارية فرنسية، كما كان يفعل في مراحله الأولى بل الى معيارية عربية. نقلة أدونيسية أخرى دون شك في اتجاه الجذور، نقلة ترى أن لهذه الكتابة النثرية الجديدة

«اصولاً في التراث الشعري العربي. بينها، تمثيلاً لا حصراً «الاشارات الالهية» لأبي حيان التوحيدي».

مستقبل قصيدة النثر:

علينا الا ننسى، ونحن نتحدث عن قصيدة النثر، جملة من العوامل الحضارية، والذوقية، والفكرية، ساهمت في كبح هذا الشكل الشعري والحد من فاعليته.

كان العداء لقصيدة التفعيلة، في انطلاقتها الاولى، ضارياً لانها كانت تمثل هزة للكثير من الثوابت الجمالية والفنية التي استقر عليها الشعر العربي قروناً عديدة. فاذا كان ذلك هو اتجاه ردة الفعل ازاء قصيدة التفعيلة، التي هي دعوة محدودة للتغيير في البداية على الأقل، فلا بد أن تكون المواجهة بين قصيدة النثر والذائقة السائدة أشد ضراوة. ذلك لأن هذه القصيدة كانت، نظرية وتطبيقاً، ربما معاكسة للمزاج الراسخ لمفهوم الشعر ووظيفته ومهاراته، وكانت في أحيان كثيرة، عدوانية، متعالية وعابثة. وقد ساهم كل ذلك في اعاقة تطورها المرتقب، لم تصبح حاجة ثقافية وجمالية للمتلقي من جهة، ولم تكن، من جهة أخرى، موضوعاً للنظر النقدي الرصين الشامل.

ولعب غياب المواهب الكبيرة دوراً مؤثراً في قلة النماذج المتميزة التي كتبت في حقل قصيدة النثر. فنحن، اذا استثنينا أدونيس ومحمد الماغوط، لم نجد شعراء مهمين يندفعون بها الى مديات مفتوحة: يمهدون لها الطريق بما لهم من تاريخ شعري ومنجزات راسخة، ويضمنون لها الوصول الى دائرة الفاعلية.

اضافة الى ذلك، فقد حملت ملابسات النشأة الاولى لقصيدة النثر، الكثير من الاعتراضات الايديولوجية التي كان من الصعب تخطيها. أخذت حصتها المدمرة من الغبار وسوء الفهم والعداء الذي احاط بالمنابر الثقافية التي تبنتها، وروجت لها وسعت الى ان تجعل منها بديلاً اساسياً لقصيدة التفعيلة.

ولا بد من القول، ان أياً من العوامل السابقة لم يكن كافياً، وحده لتفسير المأزق الذي واجهته قصيدة النثر. لقد صادف هذا النمط من التعبير الشعري واقعاً كان من الصعب عليه اختراقه ذائقياً وجمالياً، وأيديولوجياً. لذلك فان قصيدة النثر رغم مرور ثلاثين عاماً لم تنجح في تجاوز قصيدة التفعيلة، في أفضل مستوياتها، ولم تصبح بديلاً عنها.

ان قصيدة النثر لم تستطع حتى الآن، كما يبدو، ان تكون نمطاً اساسياً حتى في الشعر الفرنسي نفسه. يقول «كورين» «٦٣»:

«وبرغم التنقيحات العميقة التي عرفتها «قصيدة النثر» طوال تاريخها، فإن «قصيدة الشعر» ظلت حتى يومنا هذا المركب الطبيعي، وينبغي الاعتقاد بانها اداة فعالة له».

وحين يتحدث «كورين» عن حلم «بودلير» بتحقيق «معجزة النثر الشعري» ذلك النثر الذي يكون موسيقياً بلا وزن ولا قافية، طيعاً، متناغماً مع حركات الروح: فانه يضيف: «٦٤»

«لقد حقق بودلير هذا الطموح حين كتب «قصائد نثرية صغيرة» التي تؤكد، مع ذلك، اننا لسنا مع بودلير الكبير صاحب «ازهار الشر»».

أي أن شعرية قصائده النثرية لم تكن كافية للتحليق به عالياً ليظل كبيراً كما هو في أعماله الشعرية الأخرى. ورغم نجاح قصيدة النثر الذي لا خلاف عليه فانها بقيت «ظاهرة استثنائية».

واذا كان ذلك هو الموقف من قصيدة النثر، في الشعر الفرنسي ذاته، رغم أنها احد اشكاله التي انبثقت من إرث فرنسي في اللغة والشعر والمزاج فلا غرابة أن يكون الموقف منها، في شعرنا العربي، أشد تطرفاً.

لا شك انها استطاعت، عبر شعرائها المميزين، ان تعبر عن بعض ما في حياتنا العربية من حزن وتوتر ووحشة. لكنها لم ترق حتى الآن، الى أن تكون تياراً شعرياً اساسياً ومهيمناً.

انها نوع شعري، وليس جنساً أدبياً. نوع شعري يندرج في حقل

الفاعلية الشعرية الحديثة ، في شعرنا العربي ، تنهض بنصيبها القاسي في التعبير عن تجربتنا الروحية والجمالية بطريقة لا تستمد شعريتها من مجرد الوزن والقافية بل من توتر النص ، وعلاقاتها الداخلية.

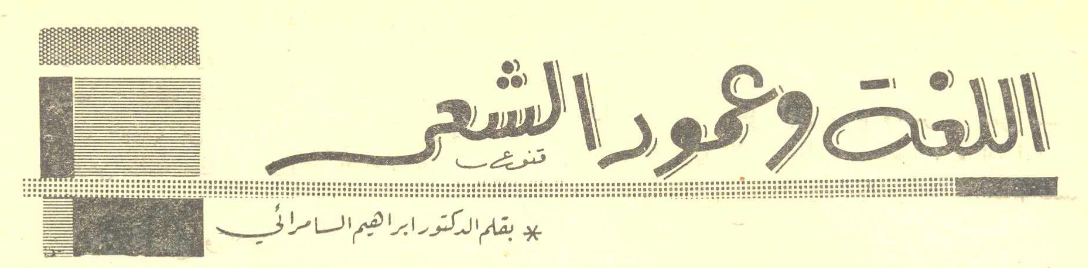
لقد برهنت هذه القصيدة في أحيان عديدة ، على انها اثراء لخيارات الشاعر العربي وتنويع هو في حاجة عميقة اليه : تنويع في اشكاله الايقاعية وفي بناه التعبيرية أيضاً.

الهوامـــــش :

١ ـ د. عبدالملك مرتاض ، النص الأدبي من أين ؟ الى أين ؟ الجزائر ١٩٨٢ ، ص ٣٦.
٢ ـ عبدالقاهر الجرجاني ، كتاب دلائل الاعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د.ت ص ٢٥٦.
٣ ـ المصدر نفسه ، المدخل ، ص ٤.
٤ ـ المصدر نفسه ، ص ٣٦٤.
٥ ـ المصدر نفسه ، ص ٨٥.
٦ ـ كمال ابو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ١٥.
٧ ـ المصدر نفسه.
٨ ـ د. عبدالواحد لؤلؤة ، البحث عن معنى ، دراسات نقدية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٣ ص ١٢٤.
٩ ـ أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الاداب ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٣٦.
١٠ ـ المصدر نفسه ، ص ٣٥.
١١ ـ المصدر نفسه.
١٢ ـ أدونيس ، سياسة الشعر ، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٥ ص ١١.
١٣ ـ البيريس ، الاتجاهات الادبية في القرن العشرين ، ترجمة : جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ١٦٤.
١٤ ـ د. عبدالحميد جيده ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٩٨
١٥ ـ كمال ابو ديب ، المصدر السابق ، ص ١٠٣.
١٦ ـ د. عبدالملك مرتاض ، المصدر السابق ، ص ٣٠
١٧ ـ المصدر نفسه ، ص ٣١
١٨ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٦
١٩ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٧
٢٠ ـ سوزان بيرنار ، جمالية قصيدة النثر ، ترجمة : د. زهير مجيد مغامس ، سلسلة بحوث مترجمة ، مطبعة الفنون ، بغداد ، د.ت. ص ١٢.
٢١ ـ محمد جمال باروت ، الحداثة الاولى : مشكلة قصيدة النثر من جبران الى حركة مجلة شعر ، جـ ١ ، مجلة المعرفة ، ص ١٤١
٢٢ ـ ادونيس ، صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٠٧.
٢٣ ـ المصدر نفسه.
٢٤ ـ محمد جمال باروت ، المصدر السابق ، ص ١٥٩ ، ولمزيد من التفاصيل حول التمايز بين قصيدة النثر والشعر المنثور ، راجع الصفحات ١٥٦ ـ ١٧٣ من البحث نفسه.
٢٥ ـ أدونيس ، المصدر السابق ٢٠٩.
٢٦ ـ Jvlle Scott elsami,New Forms in modern Arabic Poetry ;1900-1965 (Bercly 1971)
٢٧ ـ Alex Preminger,Princeton Ency clopdia Poetryand Poetics (London 1979)
٢٨ ـ Ibid
٢٩ ـ A.H.Abrahams,Aglossary ofliterary Terms (New york 198[illegible])
٣٠ ـ جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ١٤.
٣١ ـ د. عبدالواحد لؤلؤة ، المصدر السابق ، ص ٦٦.
٣٢ ـ سوزان بيرنار ، المصدر السابق ، ص ١٦.
٣٣ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٣ د
٣٤ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٣.
٣٥ ـ المصدر نفسه.
٣٦ ـ المصدر نفسه ، ص ٧.
٣٧ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٥.
٣٨ ـ المصدر نفسه.
٣٩ ـ المصدر نفسه ، ص ١٦.
٤٠ ـ Encyclopedia of Poetry and Poetics,Loc.cit.
٤١ ـ Ibid.
٤٢ ـ لمزيد من التفاصيل عن التقنيات التي استخدمها شعراء قصيدة النثر ادونيس ، الماغوط ، انسي الحاج ، جبرا ، توفيق صايغ ، راجع كتاب J.S. Meisami المشار اليه.
٤٣ ـ J.S. Melsami,op.cit,p.237.
٤٤ ـ كمال ابو ديب ، المصدر السابق ، ص ١٥٨.
٤٥ ـ Mouna A.Khouri,Prose Poetry (Washington,1980).
٤٦ ـ Lbid.
٤٧ ـ Lbid.
٤٨ ـ في وقت مبكر نسبياً ، رفض غالي شكري تسمية قصيدة النثر بهذا الاسم ، ودرس شعراءها ضمن حركة الشعر العربي الحديث باعتبارهم اتجاهاً يمثل التجاوز والتخطي ، راجع : شعرنا الحديث الى اين ؟ دار المعارف ، القاهرة ، ص ٨٢ ـ ٩٥.
٤٩ ـ د. علي جعفر العلاق ، الشاعر العربي : حداثة الرؤيا ، مجلة الأداب ، العدد ١٠ ـ ١٢ / ١٩٨٧ ص ٣٥.
٥٠ ـ د. كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : دراسة حول الاطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الادبية ط ٢ ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٩٤.
٥١ ـ سوزان بيرنار ، المصدر السابق ، ص ٤.
٥٢ ـ جون كوين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، د.ت ص ٣٠ ، ويلاحظ ان كوين قسم الادب الى اربعة اقسام : الشعر التام ، النثر التام ، قصيدة النثر او القصيدة المعنوية ، ثم النثر الموزون او القصيدة الصوتية ، وواضح ان الاساس في التقسيم هو مدى توفر العناصر الصوتية والمعنوية ، او اي منهما ، في كل قسم من هذه الاقسام.
٥٣ ـ المصدر نفسه ، ص ٣٥.
٥٤ ـ يناقش الشاعر سامي مهدي هذه الاراء المتحمسة مناقشة بارعة في كتابه : أفق الحداثة وحداثة النمط : دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً ، بغداد ، ١٩٨٨ ، الصفحات ٢٣ ـ ٣٢ ، ٥٤ ، ٨١ ـ ١٢٣. غير ان الكتاب نفسه كان يبدو في بعض صفحاته ، الوجه المضاد لتلك الاراء ، أو نقيضها المتحمس.
٥٥ ـ انسي الحاج ، لن ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٨.
٥٦ ـ سامي مهدي ، المصدر السابق ، ص ١١٣.
٥٧ ـ المصدر نفسه ، ص ١١٤.
٥٨ ـ د. عبدالعزيز المقالح ، ازمة القصيدة العربية ، دار الاداب ١٩٨٥ ، ص ٧٢.
٥٩ ـ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ط ٥ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٢١٣.
٦٠ ـ للوقوف على تباين النقاد في مواقفهم من قصيدة النثر ، مصطلحاً ومفهوماً ، راجع J.S. Meisami المصدر السابق ، ص ٢٧٢ ـ ٢٧٦ ، وكذلك حاتم الصكر في دراسته (قصيدة النثر في النقد العراقي المعاصر) مجلة الاقلام ، العدد ٦ / ١٩٨٩ ص ٤١ ـ ٥٩.
٦١ ـ أدونيس ، الشعرية العربية ، ص ٩٤ ـ ٩٥.
٦٢ ـ ادونيس ، الاعمال الشعرية الكاملة ، (المجلد الأول) ط ٥ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٨ ص ٥ ـ ٦.
٦٣ ـ جون كوين ، المصدر السابق ، ص ٦٥.
٦٤ ـ المصدر نفسه ٦٥.

سوريا

الثقافة_مدحت عكاش
العدد رقم 3
1 مارس 1962



* بقلم الدكتور ابراهيم السامرائي

لقد شاع بين الذين يتحدثون عن الادب الحديث مصطلح جديد هو « الشعر العمودي » متخذين من مصطلح النقاد الاقدمين « عمود الشعر » مسوغا لهذا الابتداع ، وهذا الصنيع ربما قام على خطأ في مفهوم المصطلح القديم • ووجه الخطأ في هذا الاختراع أنهم يريدون بهذا المصطلح الفني الجديد أن يكون الشعر الجديد - وهو شعر الشبان الذين تحرروا من الشعر القديم شكلا ومضمونا بعض التحرر - مقابلا للشعر الملتزم والمراد بالالتزام الحفاظ على الشكل القديم وعلى الاستعمالات اللغوية الموروثة ، فالشعر الملتزم هو العمودي عندهم وهو مقابل لما يزاوله انصار الجديد من شعر متحرر ، او ما سموه « بالشعر الحر » على سبيل « المصطلح الفني »

وانصراف « العمود » الى هذه الدلالة الجديدة شيء مستحدث • فالعمود من عبارات النقاد الاقدمين ، فقد أثر عنهم أن أبا تمام الشاعر قد خرج على عمود الشعر العربي ، كما خرج بشار وأبو نواس ومسلم بن الوليد • وأنت اذا تتبعت خروج هؤلاء عن « العمود » المعروف وجدت هذا الخروج لا يتعدى الاستعمالات اللغوية التي لم تستعمل عند من يعتد بعربيتهم ، والعربية المعتمدة في هذا الباب عربية الجاهليين والصدر الاول من العصر الاسلامي بحدود دقيقة فادخل فيه طائفة من الشعراء ممن يستشهد بأشعارهم ، وأخرج طائفة أخرى لم تسلم لها هذه الميزة •

ومن أمثلة خروج أبي تمام عن « العمود الشعري » ما ذكره ابن الاثير في « المثل السائر » واستعماله « الأخدع » من عظام الوجه استعمالا خاصا لم يألفه النقاد فقد جاء قوله :

يا دهر قوم من أخدعيك فقد
أضججت هذا الأنام من خرقك

فنسبة « الأخدعين » للدهر شيء لم يحتمله النقاد والى هذا أشار عبد القادر الجرجاني في « دلائل الاعجاز » (١) في قوله : « انك ترى الكلمة تروقك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر كلفظ الأخدع في بيت الحماسة :

تلفت نحو الحي حتى وجدتني
وجعت من الاصغاء ليتا وأخدعا

فان لها ما لا يخفى من الحسن ، ثم انك تتأملها في بيت ابي تمام :

يا دهر قوم من أخدعيك •••••

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير اضعاف ما وجدت لها هناك من الروح والخفة • ولم يقل الامام الجرجاني بمسألة الخروج عن العمود الشعري المعروف كما فعل النقاد الاقدمون ، أما ابن الأثير فقد ذكر ان سبب ذلك هو افراد الاخدع في بيت الحماسة وتثنيته في بيت ابي تمام ، ومؤدى كلام ابن الأثير أن هيأة اللفظة من عوامل تقرير جمالها وحسنها ، فحالها من الافراد والتثنية والجمع قد يكسبها شيئا من الحسن او يلبسها ذلك الحسن •

وعرض الآمدي في « الموازنة » (٢) لبيت أبي تمام مثيرا بعدم المناسبة في استعارة الاخدع للدهر في هذا المقام ، اذ ليس في أحوال الدهر ما يكون الاخدع رديفا له • وقد فسر هذا بالخروج عن العمود الشعري ، والى مثل هذا الخروج اشاروا الى ما عرض في شعر ابي تمام في مواضع أخرى • كما عابوا على ابي نواس قوله :

بح صوت المال مما   منك يشكو ويصيح

فاسناد البحة لصوت المال شيء لم يألفه النقاد فاستغربوه واستنكروه ، قال ابن رشيق (٣) : « انما يستحسنون الاستعارة القريبة وعلى ذلك مضى جلة العلماء ، واذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء ولو كان البعيد أحسن استعارة من القريب لما استهجنوا قول أبي نواس :

بح صوت المال مما •••

فأي شيء أبعد من صوت المال فكيف يبح من الشكوى والصياح » • على أنهم عدوا عدول ابي نواس عن بكاء الديار والوقوف عليها خروجا عما جرى عليه

(١) الجرجاني ، دلائل الاعجاز ص ٣٧ « طبع المنار » •

(٢) الآمدي ، الموازنة (١٠٥ - ١٠٧) طبع الجوائب

(٣) ابن رشيق ، العمدة ص ١٨١ (مطبعة امين هندية بالقاهرة سنة ١٣٤٦) •

الشعراء الفحول ، ولم يكترث أبو نواس لأقوال هؤلاء فقد سخر من أولئك الذين وقفوا على الديار وبكوا في اطلالها ورسومها ۰ وقد عابوا على أبي تمام اشياء طفيفة ذهبوا الى أن حبيب بن أوس قد خرج عن سنة السابقين فيها ، ومن ذلك مطلع قصيدته البائية الذي يقول فيه :

على مثلها من أربع وملاعب
أذيلت مصونات الدموع السواكب

فاستعمال « حرف الجر على » يؤذن بالدعاء عليها وهو شر ومن هنا استقبح أن يبتدأ بشيء يوحي بالشر ويلمح اليه ، ومثل هذا ما ذكره الصولي في شرح ديوان ابي تمام في قوله :

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر
فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

حيث قال عاب قوم هذا وقالوا لا يقال : فليكن كذا الا للسرور نحو كذا فليكن الفرح ، ولكن الصولى يقول : وما علمت شيئا يقال في تعظيم الفرح الا قيل في تعظيم الحزن وقد جرت البشارة بما يسوء نحو : « فبشرهم بعذاب أليم » وهذا قريب مما نحن فيه ونحوه (٤) ۰

وكان ابو تمام يميل الى خلق الاستعارات الجديدة مما هو غير جار في استعمالهم اللغوي كقوله :

لا تسقني ماء الملام فانني
صب قد استعذبت ماء بكائي

واستعمال الماء عندهم في العظيم المخبر والحسن المنظر ، أما استعماله في خلافه فمستهجن (٥) ۰ وقال الصاحب بن عباد : « لم يزل البلغاء يستقبحون ماء الملام في قول ابي تمام حتى غزوا « بحلواء البنين » في قول المتنبي :

وقد ذقت حلواء البنين على الصبا
فلا تحسبني قلت ما قلت عن جهل

وقد بلغ من استغرابهم لهذا الاستعمال ما كان من سخرية من أخذ وعاء وذهب يطلب قطرات من ماء الملام ، فأجابه أبو تمام انه لم يعطه شيئا قبل أن يأتيه بريشة من « جناح الذل » اشارة الى قوله تعالى : « واخفض لهما جناح الذل من الرحمة » ۰ وجواب الشاعر يشير الى التوسع في الاستعمال في باب الاستعارة، فكما جد في لغة التنزيل استعمالات لم تكن جارية على السنة العرب الجاهليين ، فكذلك كان من حق الشاعر والناثر ابتداع الاساليب واختراعها ، ولا ضير في ذلك فالعربية جرت على التوسع في الاستعمال ، وسلكت في هذا الميدان طرقا بعيدة ۰

واشتد النقاد على أبي تمام واضرابه ممن سلكوا سبيل الابتداع في الاستعمال ، فقالوا : « ان أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ثم اتبعه ابو تمام ففسد شعره »(٦) ولعل الكلمة القصيرة التي توجه فيها اسحاق الموصلي الى ابي تمام في قوله : « يا فتى ما اشد ما تتكىء على نفسك » خير ما يوضح نظر النقادالتقليدي الجامد ، اولئك الذين لم يؤمنوا بالتجديد والخروج على طرائق القول عند المتقدمين ۰ وكان هؤلاء يسمون شعر بشار وابي نواس واضرابهما ملحا وطرفا وكانوا يستحسنون منه البيت بعد البيت استحسان النادرة ، ويجرونه مجرى الفكاهة ، أما أبو تمام واضرابه في نظرهم فلم يقرضوا بيتا ۰ ومن الطريف ان نورد خبرا عن الاصمعي وكيف كان ينظر شعر المحدثين وذلك ان اسحاق الموصلي انشده :

هل الى نظرة اليك سبيل
فيبل الصدى ويشفى الغليل
ان ما قل منك يكثر عندي
وكثير ممن تحب القليل

فاستحسنها الاصمعي وقال : « والله هذا الديباج الخسرواني » ثم سأله لمن تنشدني ؟ فقال اسحاق : انهما لليلتهما ، فقال : « لا جرم والله ان اثر التكلف فيهما ظاهر » (٧) ۰

والذي يلاحظ على هؤلاء النقاد أن أغلبهم علماء لغة ، ومن أجل ذلك فلم يتوجه نقدهم الا الى الاستعمال اللغوي ، فما خرج عن القوالب المعهودة عد زيفا مما ابتدعه المحدثون ، وما زلنا نجد بين المعنيين باللغة من يذهب هذا المذهب المتشدد في المحافظة على القديم ۰ فقد قال ابو عمرو بن العلاء وهو من علماء اللغة الاقدمين ، ومن رواة الشعر الاوائل في الكلام على الشعراء المحدثين : « ان قالوا حسنا فقد سبقوا اليه ، وان قالوا قبيحا فمن عندهم »(٨) ۰ وهذا يلخص نظرهم الجامد لمادة النقد ، وحصرهم للجيد في القول في فترة محدودة معروفة ۰

ومما أثر من الخليل بن أحمد أن رجلا أنشده : « ترافع العز بنا فارفعنا » ، فقال له الخليل : ليس هذا شيئا ، غير ان الذي انشده هذا البيت ، رد عليه

(٤) الخفاجي ، طراز المجالس ص ٥١
(٥) المصدر السابق ص ٥
(٦) الآمدي ، الموازنة ص ١٣
(٧) الجرجاني ، الوساطة ص ٤٩ القاهرة ١٩٤٠
(٨) ابو الفرج الاصبهاني ، الاغاني ١٢/١٧

فما تقول في قول العجاج : « تقاعس العز بنا فاقعنسسا » (١٠) .

ولم يكن لعلماء اللغة وعلماء النحو بصر بالشعر ونقده ، ولكنهم باشروا هذا الفن فقصروا همهم على النظر في الاستعمالات اللغوية وانصراف اللفظ الى معنى دون غيره ، ولم يكن القول بفكرة تبدل المعاني والدلالات ، وتطور ذلك تبعا للزمان والمكان ، مفهوما عندهم . على أن هؤلاء الشعراء المحدثين ما كانوا ليأبهوا بأقوال هؤلاء ، فقد روي أن عبيد الله بن عبد الله بن طاهر سأل البحتري عن مسلم بن الوليد وابي نواس أيهما أشعر فقال : « ابو نواس » فقال : ان أبا العباس ثعلبا لا يوافقك على هذا ، فقال ليس هذا من شأن ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله ، انما يعلم ذلك من دفع في سلك طريق الشعر الى مضايقه وانتهى الى ضروراته » (١١) .

اما ابن الاثير في « المثل السائر » فقد رفض اقوال هؤلاء العلماء ، وقال غير مرة بلهجة قوية ساخرة : « ليس النقد من عمل هؤلاء ، وكأنه يؤمن في قوله هذا بمسألة الاختصاص ، وعلى هذا فقد رفض قول أبي الفتح عثمان بن جنى في كثير من المسائل التي تتعلق بالنقد مشيرا أن عليه ان يعني بالفاعل والمفعول ويترك شؤون النقد لمن يضطلع بذلك . »

على أن خير من بحث مسألة « عمود الشعر » هو الامام المرزوقي(١٢) في مقدمة شرحه على « الحماسة » والعمود كما يرى المرزوقي يتناول عدة مسائل تدخل جميعها في حيز النقد وليست اللغة الا احدى تلك المسائل فهو يقول : « فهذه سبعة ابواب هي عمود الشعر ، ولكل باب منها معيار ، معيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فاذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء مستأنسا بقرائنه ، خرج وافيا ، والا انتقص بمقدار شرابه ووحشته . وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال ، فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم ، وهذا في مفرداته وجمله مراعى لان اللفظة تستكره بانفرادها فاذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينا ... »

ثم يتكلم عن عيار الاصابة في الوصف ، وعيار التحام اجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن ، وعيار الاستعارة الذهن والفطنة ..... وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية طول الدربة ودوام الدراسة ... واما القافية فيجب ان تكون كالموعود به المنتظر يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه والا كانت قلقة في مقرها مجتلبة لمستغن عنها (١٢) . وهو يدعو هذه المسائل « بالخصال » ، والمرزوقي في هذا التحديد الدقيق الوافي يستوفي مادته في النقد من وجوهها عامة ، وهو غير مقلد في هذا الموضوع ، ولا يحكم على الشاعر حكما قسريا لانه لم يجر في طريق المتقدمين او أنه محدث لا يأتي الا بالقبيح ، ذلك أن يقول : ان لكل من هذه الابواب معيارا فعيار المعنى ان يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، وهذا ما يخالف فيه النقاد الذين سبقوه ، والذين لا يؤمنون الا بالتقليد والمحاكاة كما اسلفنا .

والمرزوقي يتحدث عن كل مسألة حديثا فنيا فاللفظ عنده ما حكم به الطبع والرواية والاستعمال واخضاع اللفظ لهذه العناصر الثلاثة دعوة الى أن اللغة مادة يصنعها الناس وتجري على السنتهم وتشيع في استعمالهم فاذا جد فيها شيء واستساغه الطبع وجري به الاستعمال فهو شيء مقبول حسن ، وهذه فكرة جديدة يقول بها المرزوقي مخالفا النقاد الاقدمين من علماء اللغة الذين أنكروا على الشعراء المحدثين أن يستعملوا شيئا لم يجر على السنة المتقدمين من الشعراء . والى مثل هذا أشار الجاحظ في البيان(١٣) « متى شاكل اللفظ معناه ، واعرب عن فحواه ، كان لتلك الحال وفقا ، ولذلك القدر لفقا ، وخرج من سماجه الاستكراه ، وسلم من فساد التكلف ، كان قمينا بحسن الموقع ، وبانتفاء المستمع » .

وعلى هذا فليست مسألة الخروج على عمود الشعر مقصورة على الاستعمالات الجديدة اللغوية التي اخذ بها ابو تمام واضرابه من الشعراء المحدثين على رأي الامام المرزوقي ومن سار على نهجه النقدي غير أن شعراءنا الجدد ، والمتأدبين من الشبان يستعملون في عصرنا هذا مصطلحا جديدا قد اخترعوه لانفسهم متخذين من لفظة « العمود » وسيلة في بناء هذا « المصطلح » ، وهو قولهم « الشعر العمودي » كما جاء ذلك في مقالة الشاعر بلند الحيدري المنشور في مجلة « الاديب العراقي » فهو يقول : « يحاول بعض كتابنا في الادب والنقد - وما اكثرهم - ان يفتعل صراعا وخلافا جذريا بين الشعر العمودي والشعر الحديث ... » (١٤) فكأن المراد بالشعر العمودي هو النمط الشعري الذي يلتزم بالقافية

---

(١٠) الجرجاني ، دلائل الاعجاز ص ١٨٣

(١١) هو احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الاصبهاني المتوفي سنة ٤٢١ ترجمة ياقوت في ارشاد الاديب .

(١٢) المرزوقي ، شرح الحماسة ٩/١

(١٣) الجاحظ ، البيان والتبيين ٢٠/٢ المطبعة الرحمانية ١٣٤٥

(١٤) الاديب العراقي العدد الاول ١٩٦٢ « خواطر في الشعر العراقي الحديث » ص ٤٤

المعروفة والاوزان التقليدية التي ابتدعها الخليل ، كما ان المراد بالشعر الحديث شيء آخر يقوم على التحرر الى حد ما من هذين القيدين ٠ وأنا لا أريد أن أظل كثيرا مع السيد الحيدري فهو يعرض لاقوال من خاضوا في هذا الميدان ومن قالوا بثورة اصحاب الجديد ومن رد على هؤلاء والمقالة طريفة مفيدة ، ولكني اقف عند هذا المصطلح الجديد وهو « الشعر العمودي » الذي اصفه بالجدة لابتعاده عما اريد بالعمود عند النقاد الأقدمين ، فاذا ضيقنا مفهوم العمود وأخذنا برأي علماء اللغة من النقاد الذين عدوا الاستعمالات الجديدة التي جاء بها المحدثون خروجا عليه ، وجدنا مصطلح « الشعر العمودي » وهو المصطلح الجديد غير منسجم ، ذلك أن كثيرا مما يدعوه اصحابنا « بالشعر العمودي » من شعر عصرنا ، خارج على « العمود » الذي قال به النقاد الاقدمون ، فلكثير من هؤلاء الشعراء طرائق في التعبير لم ترد في الشعر القديم ٠ وقد يكون هؤلاء قد التزموا بالعمود اذا اخذنا برأي الامام المرزوقي وأضرابه ، على أن صفة الخروج وعدمه ليست ملازمة لهؤلاء في ضوء هذا المفهوم الجديد للعمود ٠

فاذا جئنا للشعر الحديث المتحرر من القيود ، والذي يقوم على فهم جديد للوزن والقافية ، وجدناه خارجا على « العمود » من حيث الاستعمالات اللغوية ، ذلك أن « الشعر الحديث » واريد به شعر الشبان الذين سلكوا نهجا جديدا كالحيدري والسياب والبياتي والملائكة ، قد جاء بلغة جديدة اصولها عربية ودلالاتها جديدة ، وهذه الجدة يقتضيها الفهم الجديد للفن وسآتي على هذا الموضوع غير أن شعر هؤلاء لا يخرج على المعايير التي اشار اليها المرزوقي التي يسير فيها « عمود الشعر » ، وعلى هذا فشعر هؤلاء الشبان المجددين لم يخرج على العمود ، على أن صفة الخروج وعدمه ليست لازمة ، ذلك أن هذه المسألة تتعلق بمقدار ما يصيب الشاعر من قواعد الفن ٠

ومن هنا فعبارة « الشعر العمودي » قاصرة وهي لا تؤدي الى المقصود بها والمراد منها ، ومن شرائط المصطلح الفني أن يستوفي الضبط والدقة ٠

قلت ان للشعر الجديد لغة جديدة اصولها عربية ودلالاتها جديدة ، وهذا شيء طبيعي في أدب جديد له مفهوم جديد ، فاللغة مادة متطورة ومتجددة ما دامت حياتنا التي نحياها متطورة متجددة ، والتجدد والتطور ضربة لازب في هذه الحياة ، والتعبير الشعري كما يقول احدهم جزء من الحالات النفسية والشعورية ، وهي مسألة انفعال وحساسية وتوتر ، ويعود جمال اللغة في الشعر الى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض ، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو ، بل الانفعال او التجربة ، ومن هنا كانت لغة الشعر لغة ايحاءات(١٥) ٠

ويحسن بنا أن نشير ثانية الى ما جاء في مقالة الاستاذ الحيدري ، فهو يقول : « ٠٠٠ كان الطابع المميز لشعرهم والذي ظهر جليا في المجاميع الشعرية التي صدرت ما بين عامي ١٩٤٦ ـ ١٩٤٧ هو الدعوة الى الرومانتيكية والاهتمام بالحدث النفسي الداخلي عند الشاعر مع تقويم جديد للكلمة والبيت والموسيقا في القصيدة فالشاعر هنا يتجنب الى حد ما الطول فيها لأنه يتجنب التكلف والبحث عن المفردات ويتجنب الغريب من الالفاظ لان الكلمة البسيطة في تركيبها والمتداولة بين الناس تهب القاريء ايحاءا اكثر لقربها من حياته اليومية ويتجنب التأكيد على القافية الواحدة لما تحمل من نغم ممل متكرر ، وتحولت الصورة على أيدي هؤلاء الشباب عن مجالها العيني الى مجال حسي مشحون بالايحاء بدلا من الوصف والتقرير وهو يقول في مكان آخر من المقالة نفسها : « ٠٠٠ وهكذا تكون البساطة سبيلا حيا غنيا جاء به استعمال الشاعر للكلمات المألوفة والمبنية على كيفية معينة في ذلك الاستعمال من حيث تحديد مجال دورها الذي تدور فيه ، فالمفردة جزء من حركة عامة تشمل القصيدة كلها ولا بد لها أن تجد مكانا في تركيب جديد للبيت في الشعر ٠٠ » (١٦)

والمفهوم الجديد للكلمة يخامر اذهان طائفة من الشعراء الشبان الذين رزقوا الموهبة الشعرية ، فهذه نازك الملائكة تعرض للموضوع نفسه في مقدمة مجموعتها « شظايا ورماد » فتشير الى أن الكلمة العربية ما زالت تختزن طاقة ايحائية لم يقيض لها أن تكتشف ، ومن هنا فما زالت الكلمة قادرة على أن تقف بالدلالات الجديدة على اساس من المفهوم الجديد للكلمة من حيث قدرتها الايحائية (١٧) ٠٠٠

وبعد فان لم يكن لنا قبول الجديد ، والقول به فكيف يتسنى لنا أن نفهم قول الشاعر :

سكر الليل باللظى المخمور
فتترى عن غرفة وسرير
كان يجثو في قلبها المخدور
. . . .
. . . .
وغفت ضجة الحياة فماذا

---

(١٥) مجلة الفكر التونسية « الشعر العربي ومشكلة التجديد » العدد السادس ١٩٦٢ ص ٢٢

(١٦) بلند الحيدري ، الاديب العراقي العدد الاول ١٩٦٢ ص ٤٢ ، ٤٦

(١٧) نازك الملائكة مقدمة شظايا ورماد ٠

قوميتنا العربية بين عهدين

بقلم الدكتور حافظ الجمالي

الشائع بين الناس ان قوميتنا العربية لم تعرف سبيلها الى الوجود الا منذ أربعة عشر قرنا تقريبا عندما دخلت التاريخ من بابه العريض ، واحتلت فيه مكان الصدارة بين الامم ، وأخذت بالاسلام دينا ، تنشره بين الناس على صورة مثل عليا جديدة تدعو الى المساواة بين الناس ، وتزيل عنهم الفروق الطبقية ، وتجعلهم سواء لا فضل لعربي على أعجمي الا بالتقوى .

غير أن من الحقائق التاريخية الثابتة أن العرب أنشأوا دولا قديمة العهد جدا ، وأن أقدم هذه الدول التي عرفها التاريخ ، حتى الآن ، هي الدولة النبطية التي عاصرت الاسرة الخامسة من أسر الفراعنة ، وذلك قبل ثلاثة آلاف سنة من ميلاد المسيح ، على الاقل ، وأن دول العرب تتابعت بعد ذلك ، فما تنقرض دولة الا لتتبعها أخرى ، لا سيما في جنوب الجزيرة العربية ، في بلاد اليمن السعيدة ، التي بلغت الحضارة فيها شأوا نستطيع أن نتصوره بعض الشيء ، اذا نحن ذكرنا ما جاء به القرآن الكريم في وصفها : لقد كان لسبأ في مسكنهم آية : جنتان عن يمين وشمال ، كلوا من رزق ربكم واشكروا له ، بلدة طيبة ورب غفور . » ولا نظن أن الحضارة قد بلغت في الجزيرة العربية بعد ذلك مبلغا يمكن أن يوصف بمثل هذا الوصف .

ومع ذلك فان وثبة العرب الكبرى ، تظل أعظم وثبة عرفها لهم التاريخ . ذلك أن القبائل المتفرقة تنشىء دولة مركزية واحدة ، وتخضع لنظم وقوانين صادرة عن سلطة مركزية جامعة ، ولاول مرة تقريبا في التاريخ تنشأ دولة ذات مثل عليا انسانية ، واسعة الشمول ، غنية المضمون ، وينشأ لديها تصميم على جعل العدل والمساواة أساسا للتعامل بين الافراد وبين الامم ، كما ينشأ لديها اعتقاد بأنه ما من قوة تستطيع أن تقف في وجهها اذا هي ظلت مخلصة للرسالة التي حملتها ، مهما تكن قوتها ضعيفة ، حتى لقد تلقى عمرو بن العاص رسالة من عمر بن الخطاب يقرعه فيها أشد التقريع

حرك الحسن في الدجى المخمور

فاللظى المخمور ، والقلب المخدور ، والدجى المخمور ، استعمالات جديدة تقوم على اسس جديد لمفهوم التجربة الشعرية التي لا يقف في وجهها قواعد مقررة، تحدد المجاز والاستعارة والتوسع من فنون القول ، ثم أنها لا تتنكر لما قال به المرزوقي في مسألة « العمود » .

فاذا قرأت هذا وعرجت على « الجواهري » لتعيد قوله :

سلام على هضبات العراق
وشطيه والجرف والمنحنى

على النخل ذى السعفات الطوال
على سيد الشجر المقتنى

على الرطب الغض اذ يجتلى
كوشى العروس واذ يجتنى

بايساره يوم اعذاقه
ترف وبالعسر عند القنى

وبالسعف والكرب المستجد
ثوبا تهرأ وثوبا نضى

ودجلة اذ فار آذيها
كما حم ذو حرد فاغتلى

ودجلة تمشى على هونها
وتمشى رخاء عليها الصبا

تقرأ هذا وذاك فتحس أن المعايير الصحيحة في النقد متوفرة ، وأن هذا وذاك قد بلغ حظه من الجمال الفني ، وبعد أليس هذا هو العمود في الشعر وهو الشعر العمودي لا كما يريده اصحابنا ، كما أنه بنجوة عن المفهوم الضيق للعمود الذي قال به علماء اللغة القدامى ـ غفر الله لهم ـ .

الجزائر
التبيين
العدد رقم 22
1 يوليو 2004

د. نور الهدى لوشن(*)

اللفظ والمعنى في ضوء الدلالة

إشكالية اللفظ والمعنى في اللغة ما تزال متداولة بين الباحثين خاصة من زاوية تأثيرها في الاستعمال التداولي لانطباق الكلمات على مسمياتها وقد شكل هذا الموضوع محور نقاش واسع بين الفقهاء في تعاملهم مع النصوص الدينية مما أفرز العديد من المذاهب والنظرية المتناولة والمشتركة بين علماء اللغة والفقهاء ونقد الأدب العربي قديما وحديثا.

الكلمة هي اللبنة الأساسية في بناء اللغة، وعليه استقطبت اهتمام العلماء على اختلاف مشاربهم وتباين ميولاتهم واتجاهاتهم.

وإذا تأملنا الكلمة نجد أنها عبارة عن سلسلة حروف متتابعة في تناسق صوتي خاضع للفظ كل كلمة من كلمات اللغة، وهذا اللفظ بهذا الترتيب الصوتي لم يأت عبثا وإنما هو ناتج عن تصور ذهني أو مفهوم خاص يعرف بالمعنى.

فارتباط اللفظ هو ما يعرف بالدلالة، والدلالة كما عرفها الشريف الجرجاني (740-816هـ) "هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول... والدلالة الوضعية: هي كون اللفظ بحيث متى أطلق أو تخيل فهم منه معناه للعلم بوضعه، وهي المنقسمة إلى المطابقة والتضمن والالتزام، لأن اللفظ الدال بالوضع يدل على تمام ما وضع له بالمطابقة، وعلى جزئه بالتضمن، وعلى ما يلازمه في الذهن بالالتزام، كالإنسان فإنه يدل على تمام الحيوان الناطق بالمطابقة، وعلى جزئه بالتضمن، وعلى قابل العلم بالالتزام" (1).

لا يخرج ها التعريف عن تعريف المناطقة، وقد درست الألفاظ عندهم من وجوه عدة:

(*)أستاذة علم اللغة –جامعة الشارقة

1- من حيث دلالة اللفظ على المعنى.

2- من حيث عموم المعنى وخصوصه.

3- من حيث الإفراد والتركيب.

4- اللفظ في نفسه.

5- نسبة الألفاظ إلى المعنى.

من حيث دلالة اللفظ على المعنى:

تناول المناطقة هذا الموضوع من جوانب ثلاثة:

المطابقة-التضمن-الالتزام-

أ-دلالة المطابقة:

وسميت بذلك لتطابق اللفظ والمعنى يقول ابن سينا في هذا الصدد "لكون اللفظ موضوعا لذلك المعنى وبإزائه"[2]. وهي "دلالة اللفظ على تمام ما وضع له"[3] ومن أمثلة ذلك دلالة المثلث على الشكل المحيط بثلاثة أضلع.

ب-دلالة التضمن:

وهي "بأن يكون المعنى جزء من المعنى الذي يطابقه اللفظ، مثل دلالة المثلث على الشكل فإنه يدل على الشكل لا على أنه اسم الشكل، بل على أنه اسم لمعنى جزؤه الشكل"[4].

ج-دلالة الالتزام:

وهي كون اللفظ دالا بالمطابقة على معنى، ويكون المعنى يلزمه معنى غيره؛ وذلك مثل دلالة السقف على الحائط؛ وكدلالة العمى على البصر، وكالسواد للغراب أو الزنجي..." [5].

فاللفظ والمعنى مترابطان متلازمان، والعلاقة بينهما متبادلة في إشارة اللفظ للمعنى أو طلب المعنى للفظ، فالمعاني "هي الصورة الذهنية من حيث وضع بإزائها الألفاظ" والصور الذهنية تتطلب ألفاظا اصطلاحية لتدل عليها بمقتضى التوظيف اللغوي.

تقوم الدراسات اللغوية على دراسة العلاقة بين اللفظ والمعنى، ومهما اختلفت التسميات وتنوعت الأدوات والوسائل التي تناولها الدارسون إلا أنها تصب في النهاية في بحر المعنى أو الدلالة.

إن المعرفة الإنسانية بمختلف دروبها لا تخرج عن نطاق الأفكار التي تحملها الألفاظ؛ إنها المحور الذي تدور حوله الاهتمامات والاختصاصات بشتى أنواعها، فالفيزيائي يحتاج إلى الألفاظ التي يصب فيها أفكاره، والرياضي يعتمد على الرموز التي طوعتها الملفوظات للتعبير عن الغاية المرجوة، والطبيب لا يشذ عن سابقيه، أما الفيلسوف فاللفظ والمعنى لديه مفاتيح فلسفته، ورجل التاريخ لا تقل حاجته إلى اللفظ والمعنى عن صاحب كل حقل من الحقول.

فلا أفكار بدون ألفاظ ولا ألفاظ بلا معاني، إنهما وجهان لعملة واحدة لا مناص من التعامل بها وتداولها على مر الأزمان وفي مختلف الظروف؛ إنها المسؤولة عن تبادل الأفكار ومجالات التواصل؛ من هنا استقطبت اهتمامات رجال القانون والسياسة بالإضافة إلى علماء الاجتماع وعلماء النفس والأنثروبولوجيين.

إذا كان هذا هو موقع اللفظ والمعنى لدى المختصين أو بالأحرى من غير

أصحاب الاختصاص فماذا عن أهل الاختصاص؟

إن بوادر الاهتمام بدلالات الألفاظ (اللفظ والمعنى) انبثقت من الاهتمام بالنص القرآني للمحافظة عليه وإبعاد دخول اللحن، وأما سببه دخول العجم الإسلام وما ترتب عنه من لحن، فكانت الحاجة ماسة إلى إنشاء مقاييس وضوابط تعرف بالقواعد التي تقنن اللغة وتحفظها من اللحن.

بعد هذه المرحلة اتجه الاهتمام صوب دراسة النص القرآني وتفسيره، والوقوف على إعجازه واستنباط الأحكام الشرعية منه، إن القرآن دستور الدين والدنيا، ولا عجب أن ينكب العلماء على دراسة هذا النص على مختلف توجهاتهم من أصوليين ونقاد وبلغاء وعلماء لغة.

اللفظ والمعنى عند الأصوليين:

أصول الفقه: هو العلم بالقواعد التي ترسم المناهج لاستنباط الأحكام العملية من أدلتها التفصيلية [6]. والأصوليون هم "أول من عني بمشكلة اللفظ والمعنى تاريخيا وذلك لارتباطها بالحكم الذي يراد فهمه وتطبيقه إن الحكم من عامة أمره لا يخاطب الوجدان وإنما يخاطب العقل الذي هو مناط التفكير ودعامة الإقناع ووسيلة الفهم"[7].

يقوم منهج الأصوليين على دعامتين: الأدلة، والأحكام الشرعية، والأدلة اللغوية التي تقتضي المعرفة التامة بدلالته، ومن هنا تركزت اهتمامات الأصوليين على اللفظ في مختلف أوضاعه مفردا كان أم مركبا، ظاهرا أم مقدرا، خاصا أم عاما، حقيقة أم مجازا... وتتبعوا على إثر ذلك مراتب المعاني وما تقتضيه.

يرى الرازي أن اللفظ من حيث إطلاقه على الأصوات والحروف "على سبيل المجاز من حيث أن إخراج الهواء ولفظه سبب لحدوث الكلمات، ولأن هناك تشابها بين تولد الحروف وبين زفير النفس من حيث أن كلا منهما يلفظ أو يخرج هواء حين حدوثه، فهو مجاز علاقته المسببة والمشابهة" [8].

أما عند الشاطبي فالمعنى أصلي في اللفظ: الدلالة الأصلية أو المعنى الافرادي؛ أو تبعي وهو دلالة اللفظ عند النظم أو التركيب. [9]

وجعل ابن قيم الجوزية من الألفاظ أدلة يستدل بها قال: -"الألفاظ لم تقصد لذواتها وإنما هي أدلة يستدل بها على مراد المتكلم فإذا ظهر مراده ووضح بأي طريق كان عمل بمقتضاه سواء كانت بإشارة أو كتابة أو بإيماءة أو دلالة عقلية أو قرينة حالية"[10].

نستخلص مما تقدم أن المعنى عند الأصوليين يقع في مرتبة متقدمة على اللفظ، والألفاظ هي تبع للمعاني وخدم لها، واهتمامهم بالألفاظ مرده إلى الاهتمام بالمعاني، ونعزز هذا الاستنتاج بما ورد عن الشاطبي في قوله: "واللفظ إنما هو وسيلة إلى تحصيل المعنى المراد، والمعنى هو المقصود" [11].

بعد طرح هذه الآراء حول اللفظ والمعنى عند الأصوليين نقتطع نموذجا تطبيقيا من تعمقهم في دراسة الدلالة أو الأثر الناتج عن ارتباط اللفظ بالمعنى وما يترتب عنه من نتائج معتمدة في استنباط الأحكام الشرعية.

بعد أن وقف الأصوليون على أنواع الدلالة قسموا الألفاظ حسب وضوح الدلالة وخفائها فيها إلى:

أ-**واضح الدلالة:** وهو ما يدل على معناه بلفظه دون الاستعانة بأمر خارجي، وينقسم إلى ظاهر ونص ومفسر ومحكم[12].

ومن أمثلة الظاهر قوله تعالى [وأحل الله البيع وحرم الربا] [13] المعنى الظاهر المتبادر هو الدلالة على أن البيع حلال والربا حرام وإن كانت الآية مسوقة لمعنى آخر زائد أو يتبع هذا المعنى الأصلي ألا وهو نفي المماثلة بين البيع والربا...

ب-**خفي الدلالة:** وهو اللفظ الذي يستتر معناه ويستعان على فهمه بغيره، أو قد يتعذر فهمه، مثال ذلك قوله تعالى: [والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما][14].

ومن أقسام الدلالة عند الحنفية نسوق مثال دلالة العبارة وهي: دلالة الكلام بلفظه على معناه المتبادر منه المسوق له أصالة وتبعا، وبيان ذلك في قوله تعالى: [وأحل الله البيع وحرم الربا]. المعنى المتبادر من الآية حل البيع وحرمة الربا، ولكنها مسوقة من أجل نفي المماثلة بين الاثنين، وهكذا دل النص بألفاظه وعباراته على المعنيين فأطلق على هذه الدلالة "دلالة العبارة" [15]

<u>ومن تقسيم الدلالة عند الشافعية دلالة الكلام على معناه وهو قسمان:</u>

أ-**دلالة المنطوق:** وهي ما أطلق عليها الغزالي "دلالة اللفظ على الحكم بصيغته ومنظومه" [16] كقوله تعالى [ولا تقربوا الزنا][17]. وحرمة الزنا مستفادة من صيغة اللفظ من حيث هي نهي، والنهيَ يفيد التحريم.

ب-**دلالة المفهوم:** وهي عند الآمدي "ما فهم من اللفظ في غير محل النطق" [18]؛ أي الحكم مستفاد من غير الكلام المنطوق به، وهذه الدلالة نوعان:

1-دلالة مفهوم الموافقة: ما كان حكم المسكوت عنه موافقا لحكم المنطوق به كقوله تعالى: [ولا تقل لهما أفٍّ] حرم التأفف نطقا، وحرم الشتم والضرب بمفهوم الموافقة، ولا يخفى أن المنطوق والمفهوم متوافقان، لأن كلا منهما أذى.

2-دلالة مفهوم المخالفة: وهي ما كان حكم المسكوت عنه مخالفا لحكم المنطوق به كقوله تعالى: [وكلوا واشربوا حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر][19].

منطوق الآية يفيد إباحة الأكل والشرب حتى طلوع الفجر في رمضان. والمفهوم الذي يخالف هذا المنطوق هو حركة الأكل والشرب بعد طلوع الفجر من أيام رمضان [20].

تناول الأصوليون اللفظ والمعنى من مختلف جوانب دراسته وتعرضوا للأقسام والأنواع وأثر ذلك كله في أداء الدلالة، وإن كان هدفهم الأصلي هو استنباط الأحكام الشرعية إلا أن دراستهم في مباحثهم اللغوية لم تقل أهمية عن أترابهم ممن عالجوا قضية اللفظ والمعنى.

اللفظ والمعنى عند النقاد والبلاغيين:

انقسم النقاد والبلاغيون إلى:

- قسم من أنصار اللفظ.
- قسم من أنصار المعنى.

يرى ابن طباطبا أنه لابد من إعداد الألفاظ التي تلبس للفكرة. وكتابة الشعر عنده تمر بمراحل ثلاث هي: تعيين المعنى، ثم إثبات المعنى بالألفاظ المنتقاة، ثم بناء الشعر، وتأتي المرحلة الأخيرة وهي صياغة الألفاظ في أبيات بأوزانها وقوافيها [21].

ولم يخرج ابن الأثير عن تصور ابن طباطبا يقول: -"إذا صورت في نفسك معنى من المعاني... إنما تفعل ذلك لأن المعنى الذي قصدته يحتاج إلى لفظ يدل عليه"[22]؛ أي يتم استحضار المعنى في الذهن يعقبها اختيار الألفاظ الدالة على المعاني التي استحضرت، بعدها توزع هذه الألفاظ على المعاني..

أما حازم القرطاجني فيجعل المعاني متبوعة لا تابعة. وميخائيل نعيمة يؤكد على انفصال اللغة عن الفكر وهو سابق عليها. أما الناقد الإنجليزي دريدن Dryden (1631-1700م) فرأيه يتفق مع مذهب النقاد العرب الذين أعطوا حق السبق للفكر على المعنى.

ومن نقاد الأدب العربي المعاصر الأستاذ أمين الخولي، الذي حدد مراحل تأليف العمل الأدبي كالآتي:

"إيجاد (خلق المعاني وجمعها)، ثم الترتيب لها (التنظيم والتنسيق)، فالتعبير (صياغة المعاني بالألفاظ)" [23].

تجمع الآراء التي أوردناها على أسبقية المعنى على اللفظ؛ إلا أن هناك من العلماء من استبعد أسبقية أحدها على الآخر، وجعل اللفظ والمعنى متلازمين في عملية التأليف، قال عبد القاهر الجرجاني "فإذا المعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق. فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب... أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن"[24].

إن ارتباط اللفظ والمعنى واضح عند عبد القاهر الجرجاني ونجد -لهذه الفكرة التي عبر عنها- صداها في الفكر النقدي المعاصر، يرى كروتشه أن "الفكرة لا تكون فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ... ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج فأصبحت فكرة حقا دارت الألفاظ في كيانها كله" [25].

نترك زاوية التقدم الزمني وأسبقية اللفظ والمعنى وما تم فيه من خلافات لندخل قضية الترتيب الجمالي للفظ والمعنى، وأين يكمن الجمال الفعلي في اللفظ أم في لمعنى؟

لا يخفى على أحد منا أن الجاحظ هو أقدم من رفع لواء نصرة اللفظ على المعنى، وفي مقولته الشهيرة شفاعة ذلك حيث قال: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة

الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير" [26].

لا شك أن هدف الجاحظ كان يكمن في خدمة الإعجاز وسار على نهج الجاحظ أبو هلال العسكري، وقدامة بن جعفر، والآمدي، وابن خلدون، يقول ابن خلدون: "اعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها وهي أصل..." [27].

وبعد هذه الآراء تأتي آراء أنصار المعنى، فالاهتمام بالألفاظ -في تصورهم- هو اهتمام لخدمة المعاني، وهدف الاهتمام بالألفاظ هو المعنى. وعلى رأس هؤلاء ابن الأثير وابن جني، الرأي المنسوب إليهما يقول: "فالعرب إنما تحسن ألفاظها وتزخرفها عناية منها بالمعاني التي تحتها، فالألفاظ إذا خدم للمعاني، والمخدوم لاشك أشرف من الخادم" [28].

ويمكننا أن ننتخب رأيا من آراء العلماء الذين سوَّوا بين اللفظ والمعنى؛ وذلك قصد الاستشهاد. قال ابن قتيبة: "والشعر أربعة أضرب: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه، وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه" [29].

في ظل التزاوج بين اللفظ والمعنى اتجه البحث صوب إعجاز القرآن، وتعود البذور الأولى لهذه النظرية إلى الجاحظ في محاولته البحث عن إعجاز القرآن.

وقد تبلورت هذه النظرية وأتت أكلها على يد عبد القاهر الجرجاني ووصلت منتهاها في نظرية النظم.

يعود جوهر نظرية النظم إلى أن الألفاظ ترتب حسب ترتيب المعاني في النفس بحيث يتعلق بعضها ببعض، وتقع موقعها الملائم. ينبني الركن الأول من هذه النظرية على ما أسماه عبد القاهر بترتيب المعاني في النفس، ثم النطق بالألفاظ على حذوها، يقول: "لا يتصور أن تعرف اللفظ موضعا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني، وتُعمل الفكر هناك، فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ، وقفوت بها آثارها، وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق" [30].

يتفق البلاغيون والأصوليون في تقسيم الألفاظ إلى حقيقة ومجاز، وما يتفرع عن ذلك من صور البيان وصور البديع.

والمستنتج أنه كما مر بنا تقسيم الأصوليين للدلالة نجد تقسيم البلاغيين لدلالة الألفاظ على المعاني، وقد كان كالآتي:

-**المساواة:** أي يكون المعنى مساويا للفظ.

-**التذييل أو الإطناب:** وهو أن يكون اللفظ زائدا على المعنى بالحشو والتطويل.

-**الإشارة:** أي أن يكون المعنى زائدا على اللفظ وهو ما يمكن أن نسميه "الإيجاز".

اللفظ والمعنى عند اللغويين:

تركز اهتمام الأصوليين على الجانب التطبيقي فيما بين اللفظ والمعنى من علاقات لاستنباط الأحكام الشرعية، وكان هدف البلاغيين هو الجانب الجمالي.

أما اهتمام اللغويين فكانت نظرتهم إلى الألفاظ من زوايا متعددة في إطار قضايا عديدة؛ إلا أن المهمة الرئيسية تكمن في البحث عن حصر المعاني في ألفاظ، وكان محور الدراسات اللغوية "العلاقات الدلالية للمفردات".

وقد تتولد دلالات متنوعة عن طريق العلاقات الدلالية للمفردات وأهم ظواهرها:

1-المشترك اللفظي:

وهو "اتفاق اللفظ واختلاف المعنى، كقولنا عين الماء، وعين المال، وعين الركبة، وعين الميزان" (31).

وقد أنكر بعضهم وقوع الاشتراك في اللغة، وعلى رأسهم ابن درستويه، ونادى آخرون بوقوعه في اللغة وعلى رأسهم الخليل بن أحمد الفراهيدي.

وتعود أسباب الاشتراك في اللغة إلى:

1-اختلاف اللهجات: فكل لهجة تنشئ لفظا ينتج عنه اتفاق اللفظ واختلاف المعنى.

2-التغير الدلالي: حيث يستعمل اللفظ لمعنى حقيقي كما يستعمل لمعنى مجازي مما ينشأ عنه المشترك (عين الشرب، عين الإبرة).

3-المستجدات الناتجة عن التغير الدلالي، كما حدث ذلك في الألفاظ الشرعية مثلا، أو المصطلحات العلمية. (الصلاة-الصوم...).

4-التغير الصوتي؛ وذلك ما يحدث بين الكلمات المتشابهة صوتيا كما في كلمة (الفروة) التي تطلق على جلد الرأس والغنى وأصل الكلمة بالمعنى الثاني (الثروة).

5-قد يعود سبب المشترك إلى التشابه في الصيغ (32).

إذا اتفقت كلمتان أو أكثر اتفاقا تاما في أصواتها فلا يكون لهذه الكلمات معنى إلا باللجوء إلى السياق الذي ترد فيه (33).

2-الترادف:

وهو "الألفاظ الدالة على شيء واحد باعتبار واحد" (34). ونستطيع أن نعده عكس المشترك اللفظي السالف الذكر.

إلا أن الترادف الحقيقي في اللغة نادر جدا. وهذا ما أشار إليه بعض العلماء؛ وإن كان بعضهم قد نفى نفيا تاما وجود الترادف في اللغة إذ لا وجود لكلمتين في اللغة لهما المعنى نفسه (35).

لقد أجمع أغلب المحدثين من علماء اللغة على وقوع ظاهرة الترادف إلا أنهم وضعوا لذلك شروطا أوجزها لنا الدكتور فريد عوض حيدر (36) فيما يلي:

1-الاتفاق في المعنى بين الكلمتين اتفاقا تاما.

2-الاتحاد في البيئة اللغوية.

3-الاتحاد في العصر.

4-ألا يكون أحد اللفظين تطورا صوتيا للفظ آخر.

3-الأضداد:

وهو دلالة اللفظ على المعنى وضده، وقد أيده علماء [37] ونفاه آخرون [38].

وتنشأ ظاهرة الأضداد في اللغة عندما تكون اللفظة صالحة للمعنيين، وذلك مثل كلمة (الصارم) التي تطلق على الليل والنهار؛ لأن كل واحد منهما ينصرم من صاحبه، وكذلك كلمة الجون التي تطلق على الأبيض والأسود وهي في اللغة الفارسية تدل على مطلق اللون.

والمستخلص أنه لا يقع اللفظ على المعنيين في وقت واحد وإنما يكون:

1- المعنى الأول لقبيلة من العرب والمعنى الثاني لقبيلة أخرى وأخذت القبيلتان عن بعضهما.

2- قد يكون الانتقال من باب الاتساع؛ أي عن طريق المجاز كأن ينقل اللفظ إما عن سبيل النكتة، وإما للتفاؤل كالسليم ككلمة سلم التي تطلق على الملدوغ. أو الابتعاد عن التلفظ بما يكره كالبصير للأعمى. وقد تكون للسخرية وغيرها.

3- وقد يكون السبب ناتجا عن التطور الصوتي.

والأضداد ظاهرة لغوية اجتماعية مرتبطة بالظروف البيئية التي تحيط بها[39].

من خلال هذه الإطلالة السريعة على جانب من جوانب دراسة اللفظ والمعنى نلحظ أن الاهتمام كان منصبا على دراسة اللفظ والمعنى قصد دراسة النص القرآني، وبناء عليه كان التركيز على دراسة المعنى عند الأصوليين والوقوف على مدى التفاوت بين العلماء في نصرة اللفظ على المعنى تارة، وتفوق المعنى على اللفظ تارة أخرى، والتسوية بين اللفظ والمعنى عند عدد غير قليل من العلماء.

توسعت الدراسات بعد ذلك لتشمل جوانب شتى تتنوعت وتتعددت بتعدد التخصصات والاتجاهات.

اعتمدت على كتاب "الدلالة اللغوية عند العرب" فيما يتعلق باللفظ والمعنى عند الأصوليين والبلاغيين والنقاد، أما ما تعلق باللفظ والمعنى عند اللغويين فنحوت فيه نحوا آخر تجسد من خلاله الاهتمام بهذا الموضوع من خلال العلاقات الدلالية لمفردات (المشترك اللفظي-الترادف-التضاد).

نلحظ أن البحث الدلالي لم يتجاوز خطوة اللفظ والمعنى، وهما محور الدراسة على اختلاف الأساليب والأدوات؛ ولكن ما إن استقل "علم الدلالة" حتى أصبحت دراسة اللفظ والمعنى تصنف ضمن قسم من أقسام الدلالة وهو "دلالة الألفاظ"، نعني بهذا أن اللفظ والمعنى جزء من الدراسة الدلالية وليست الدلالة كلها.

إن الدراسة الدلالية وإن مكنت للمعنى وخصصت له الأطر اللائقة لدراسته فإنها في الوقت ذاته لم تهمل الجوانب المتعددة والمتنوعة التي سخرت لخدمته.

ومهما تنوعت المناهج واختلفت الأدوات إلا أنها تشكل الوحدة اللغوية انطلاقا من الصوت اللغوي والعلامة اللغوية واعتمادا على المستويات الصرفية والنحوية والسياقية وصولا إلى البحوث النفسية والاجتماعية، ومرورا بالتطورات اللغوية

وانقسام اللغات إلى فصائل، ومعالجة العناصر اللغوية ضمن الحقول الدلالية.

كما أن الدلالة اللغوية لا تقف عند حد اللفظ والمعنى في ضوء ما عرف بالشكل والمضمون، وإنما تتجاوز ذلك لتصل إلى أصغر العناصر المكونة للفظ والمعنى والوقوف على أدق جزئياته ومعالجتها في ضوء القضايا اللغوية المتعلقة بعلم الدلالة.

الهوامش

1-الجرجاني علي بن محمد بن السيد الشريف. كتاب التعريفات، تحقيق: د.عبد المنعم الحفني، دار الرشاد 1998م، ص: 116.

2-ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، تحقيق سليمان دنيا، القاهرة -القسم الأول، ط2، ص139.

3-قطب الدين الرازي، لوامع الأسرار في شرح مطالع الأنوار، هامش لوامع الأسرار، ص: 26.

4-الإشارات، ص: 139.

5-ينظر: التهانوي، محمد علي الفاروقي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، مراجعة أمين الخولي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر 1963، ج:2، ص:290.

6-ينظر: محمد أبو زهرة -أصول الفقه- دار الفكر العربي، القاهرة، 1377هـ، 1958م.

وينظر: د. عبد الكريم مجاهد -الدلالة اللغوية عند العرب، الدار البيضاء، د.ت، ص: 21.

7-د. السيد خليل -دراسات في القرآن الكريم-دار المعارف-القاهرة، 1972، ص: 47 وما بعدها.

8-ينظر: الرازي -التفسير الكبير، ط:1، المطبعة الشرقية، 1308هـ، ج1، ص:9.

9-ينظر: الشاطبي (إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي الغرناطي): الموافقات في أصول الحكام: تعليق محمد الخضر حسين، المطبعة السلفية، مصر، 1341هـ، ج:2، ص: 57،44.

10-ابن قيم الجوزية، أعلام الموقعين عن رب العالمين، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط:1، المكتبة التجارية، مطبعة السعادة، مصر، 1374هـ-1955م، ج:1، ص:218.

11-الموافقات، ج:2، ص: 57.

12-ينظر: الدلالة اللغوية عند العرب، ص: 44.

13-سورة البقرة، الآية: 275.

14-سورة المائدة، الآية 28.

15-الدلالة اللغوية، ص:25.

16-الغزالي، المستصفى في علم الأصول، ط:1، المطبعة الأميرية، بولاق، 1322هـ، ج:1، ص: 316.

17-سورة الإسراء، الآية: 32.

18-الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، مطبعة المعارف، مصر، 1332 هـ-1914م، ج: 3، ص: 93.

19-سورة البقرة، الآية: 187.

20-ينظر الدلالة اللغوية، ص: 53.

21-ميخائيل نعيمة، الغربال، ط:5، دار المعارف، مصر، ص: 83-84.

22- ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق وتعليق د طه الحاجري، ود.محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1956م، ص:5.

وينظر ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، مصر، 1939م، ج:1، ص:197.

وينظر ميخائيل نعيمة، الغربال، ط:5، دار المعارف، مصر، ص: 83-84.

23-أمين الخولي، فن القول، دار الفكر العربي، القاهرة، ص: 53، 1366هـ-1947م.

24-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط: 2، مطبعة النار، مصر، 331هـ، ص: 43.

25-كروتشيه (بنديتو) المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، القـاهرة، 1947م، ص: 58-59.

26-الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبـد السـلام هارون، ط:1، مكتبة ومطبعـة البـابي الحلبـيّ، مصر، 1356هـ-1938م، ج:4، ص: 136.

27-ابن خلدون، المقدمة، ط:1، لجنة البيـان العربي، 1382هـــ1962م، ج:3، ص:1302-1303.

28-المثل السائر لابـن الأثيـر، ج1، ص: 355، الخصائص لابن نبي: 220/1.

29-ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق محمد أحمد شاكر، دار المعارف بمصر، 1966م، ص: 64-69.

30- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 44.

31-ابن فارس، الصاحبي، مكتبة المعـارف، ط:1، 1993، بيروت-لبنان، ص: 207.

32-د.نور الهـدى لوشـن، عـم الدلالـة، منشورات قارينوس، ط: 1، 1995، ص: 105-106.

33-ينظر: ستيفن أولمان، دور الكلمـة فـي اللغة، ترجمة د. كمال بشر، دار غريب للطباعـة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص: 72.

34-السيوطي، الزهـر، دار إحيـاء الكتـب العربية، القاهرة، د.ت، ج:1، ص:402.

35-ينظر: ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة

Chistian Baylon: Paul Fabre la semantique, p: 168......éditions fernand nathan 1978.

ود.نور الهدى، علم الدلالة، ص: 106.

36-ينظر: د. فريد عـوض حيـدر، علـم الدلالة، مكتبـة النهضـة المصـرية -القـاهرة، 1999م، ص:124.

37-أحد شيوخ ابن سـيد، وابـن درسـتويه وآخرون.

38-ابن الأنباري وآخرون.

39-ينظر: د.نور الهدى لوشن، علم الدلالة، ص:115.

و Roger Iedent-comprendre La sémantique-presses des marabout. S.A. 1974.

آخر إصدارات الجاحظية

المؤلف: هاشمي سعيداني

العنوان: أوديسية العمل الثقافي في الجزائر

نوع التأليف: سيرة

عدد الصفحات: 456

الحجم: 21/15

الناشر: التبيين /الجاحظية

السنة: 2004



لبنان
الأديب
العدد رقم 10
1 أكتوبر 1959

المادية والاسراف بالتشابيه في الشعر الجاهلي

بقلم ايليا الحاوي



النفسية البدائية ذات طبيعة مادية ، تتدوال ما يقع تحت الحواس ، وتتفاهم به ، بينما يصعب عليها الولوج الى عالم الذهنيات المجردة . فالجاهلي يميز بين الكريم والبخيل من خلال تصرفهما ، لكنه يكاد يعجز عن تصور معنى الكرم ، كفكرة مجردة معنوية لا شكل ماديا لها ، وغير مرتبطة بشخص او بحادثة . ان النزوع من الاشخاص والحوادث الى افكار ترتقي منها وتمثلها او ترمز اليها في المطلق ، لا يتيسر الا للحضري الذي خبر التأمل الطويل واختمرت ذاته بتجارب العصور البعيدة. لذلك كان طبيعيا ان تغلب النزعة المادية على الوصف الجاهلي ، لان الشعر ، في انواعه واحواله جميعا ليس سوى تعبير عن النفس ، يتأثر بطبيعتها وواقعها . ولقد تضاعفت هذه النزعة المادية في الشعر الجاهلي بتأثير طبيعة الصحراء التي عايشها ونما فيها . فالبيئة الطبيعية المتغايرة ، الكثيرة الالوان والاصباغ ، تستثير الناظر وبالتالي النفس وتدفع الانسان بتغيرها واختلافها الى التفكير والمقابلة والاستنتاج ، فتغني ثروته النفسية والفكرية اي عالمه الذهني المعنوي . اما الصحراء المترددة بمنظر واحد ، وحياة واحدة رثيبة محدودة ، فكانت تبعث فيه رتابة نفسية شبيهة برتابة الطبيعة التي تحيط به وتقصره على عالم مادي ، غير متصل بالعالم الداخلي الذي يصهر الاشياء وينمي اليها حقائق ومفاهيم جديدة .

وقد بدت تلك النزعة المادية في مظهرين مختلفين ، اما المظهر الاول فقد عبر فيه عن الافكار بصور حسية منقولة عن العالم الخارجي ، بينما عبر في الثاني عن العواطف والميول .

المظهر الاول : التعبير عن الافكار بالصور المادية

يختلف الشعر الجاهلي ، عن الشعر المعاصر في اعتماده على المعاني والاراء المحددة الواضحة ، من دون الذهول والرؤيا . فالجاهلي يتحدث بمعان متصلة اتصالا حميما بواقع حياته وتنازعه للبقاء ، وملتصقة التصاقا حادا بالمظاهر المادية التي تقع عليها عينه . فالفكرة التي تراوده لا ترد كظل معنوي هاجس ، لا شكل ولا جسد له ، بل تصطحب ابدا ، مظهرا من المظاهر الطبيعية ، او ترد بشكل حسي ، لا ترتقي عنه او تنفصل منه ، حتى تلتصق في شكل آخر او أشكال اخرى . لقد اسلفنا ان الجاهلي يميز بين الكريم والبخيل ، لكنه يعجز عن تمثل فكرة الكرم مستقلة دون اطار مادي . فالنابغة اذا الم بوصف كرم النعمان ، شبهه بفيضان الفرات . وكذلك نرى ان طرفة يصف الكرم وحب القرى بقوله :

ولست بحلال التلاع مخافة   ولكن متى يسترفد القوم ارفد

لقد شخصت الفكرة لديه بمشهد مادي ، ونكاد لا نفهم المعنى الا اذا استقرانا ذلك المشهد واستطلعنا منه الدلالة التي يختص بها او يشير اليها .

ولقد اختصر ، أيضا ، لذائذه بأمور ثلاثة ، لكنه لم يصرح بها ولم يسمها ، بل وصفها وصفا حسيا لا يفهمه القارىء فهما ، بل يستنتجه استنتاجا :

فلولا ثلاث هن من لذة الفتى   وجدك ، لم احفل متى قام عودى
فمنهن سبقي العاذلات بشربة   كميت ، متى ما تعل بالماء تزبد
وكرى ــ اذا نادى المضاف ــ مجنبا   كسيد الغضا ، نبهته ، المتورد
وتقصير يوم الدجن ، والدجن معجب   ببهكنة تحت الخباء المعمد

انت ترى ان الشاعر يصف اللذائذ الثلاث في حياته وقد صورها تصويرا ، او بالاحرى صور نفسه ، وهو يتمرس بها ، معبرا عنها من خلال المشاهد المادية . وقد بدا ذلك ، منذ البيت الاول ، اذ لم يصرح بأنه لا يأبه للموت ، بل وصف هذه الفكرة وصفا بقوله : وجدك لم احفل متى قام عودي « فهو يمثل الوفاة بقيام العواد، دون ان يشير اليها مباشرة او يجلوها جلاء . وكذلك حبه للخمرة ، وقرى الضيف ومجالسة النساء ، هذه جميعا تصرف بها ، اي عبر عنها من خلال السلوك والحوادث . والامثلة عن هذه النزعة لا تندر ، بل توشك ان تشمل واقع الشعر الجاهلي جميعا . فالسرعة وقوة الشكيمة والبطش شخصت في البقرة الوحشية . كما ان رجاحة الحلم مثلت بالجبل والجبن بالنعامة . اما البطولة ، فان ذهن الجاهلي يكاد لا يبصرها الا في المعارك والجيوش المتلاحمة . وربما ارتفع بالمشهد الحسي من الارض الى السماء ، دون ان يرتفع به من المادة الى المعنى . من ذلك قول النابغة ، واصفا بطولة الغساسنة :

اذا ما غزوا بالجيش ، حلق فوقهم   عصائب طير ، تهتدى بعصائب

لا شك ان هذه الصورة تختلف عن الصور البديهية العفوية التي نشهدها في بعض الشعر الجاهلي ، لكنها لبثت تختص بخصائصه في التعبير الصوري المادي عن المعنى الذهني . ولعل زهيرا لا يختلف عن النابغة في تصوير ويلات الحرب اذ يقول :

وما الحرب الا ما علمتم وذقتم   وما هو عنها بالحديث المرجم
تعركم عرك الرحى بثفالها   وتلقح كشافا ثم تنتج فتتئم

وهكذا ، فان آفة الحرب غدت رحى تعرك الناس بثفالها ، وتلقح بالاحقاد ، فتلد وتتئم .

وعلى العمـوم ، فانه يندر ان نعـثر فـي الشعر الجاهلي على فكرة صريحة مجردة ، ذهنية ، ويندر ان نلم بالتعبير النفسي ، فليس ثمة سوى مشاهد وصور وحوادث ترمز الى افكار او تتقنع بها . اما الجمال ذاته ، وهو اقرب الافكار ، جميعا ، الى الروحانية ، فقد مثلـوه باشـكال حسية ، ونتف من مظـاهر الطبيعـة والحيوان ، بينما لبث شعورهم منطفئا ، مستورا .

المظهر الثاني : التعبير عن العواطف بالصور المادية

لئن تعصى على الجاهلي ان يعبر عن المعنى بصورة ذهنية ، مجردة فقد كان طبيعيا ان يستحيل عليه التعبير عن الشعور . ذلك ان المعنى اقرب الى الوضوح وحدوده اكثر ظهورا من الشعور . فالفكرة قد تستقر امام الذهن، وقد تتضح للتفاهم ، كما انها قد تتيسر للالفاظ ومعانيها. اما الشعور فهـو متحول ، متطـور ، سريـع الانقراض والزوال ، يضيء او يخطف في لحظة نفسية. لكنه سرعان ما ينطفيء ويزول ، وتختلف اثره لحظة نفسية اخرى ، او لحظات آخر متوالدة ، متطورة . ولقد طالما تداول النقاد المعاصرون بهذا الشأن ، حتى غدا بديهيات النقـد المعاصر . ان الفكرة تتيسر للتعبير الذهني ، اما الشعور فحالة هاربة ، متخطفة، تنقرض وتتلاشى ، عندما يتصدى العقل لفهمها وتحويلها الى معادلات من الافكار والمعاني . ولئن ادرك النقاد المعاصرون هذه الحقيقة النفسية من خلال الواقع الذهني والنظريات ، فان الجاهلي تمرس بها ، عبر غفلته . فهو قلما حاول ان يترجم الشعور الى معان وافكار بل صوره تصويرا . ولا نفهمن بذلك ، ان الشاعر الجاهلي وفق الى تجسيد شعوره بالذات ، وانما توسل الى نقله بالصور التي تضع القارىء فـي حالـة نفسية ، شبيهة بالحالة التي عاناها الشاعر . لقد اعتمد على وحدة التأثير والتأثر النفسيين ، امام مظهر في العالم الخارجي . ولئن كان هذا الاسلوب لا واعيا في نفسه، فقد يسر له كثيرا من العمق في الايحاء ، لان التعبير عن الشعور بالصور ، يوشك ان يعبـر عـن كليـة التجربة الشعرية ، فهو ينقلها نقلا ، ولا يترجمها ترجمـة ، او يجزئها تجزيئا . كما ان تمرسه بالتصوير الشعوري ، افاده فضيلة الصـــدق لان النظرية الواعية تتسلط على التجربة وتضعفها ، بينمـا تنحل النظريـة اللاواعية فى التجربة وتوغل بها . ولعل النابغة ، كان اهم الشعـــراء الجاهليين الذين برزت لديهم هذه النزعة ، لشدة عنايته بالتعبير عن احواله النفسية في الاعتذار واسرافه باظهار لوعته ، ناقلا ذلك من نفسه الى مشاهد وصور وحوادث خارجية مادية . لقد وصف خوفه بقوله :

فبت كأنـي ساورتنـــي ضئيلة   من الرقش، في انيابها السم ناقع
يسهد ، من ليل التمام ، سليمهـــا لحـلي النساء ، في يديه ، قعاقع
تناذرهـــا الراقون من سوء سمها   تطلقـه طـورا ، وطـورا تراجع

ان الوعيد او بالاحرى التخوف منه والتـذرع به، تحول الى افعى ضئيلة ، رقشاء ، تساور مساورة . ولقد انصرف الشاعر الى وصف تلك الافعى ، ذاكرا تأثيرها في الملسوع ، مستطردا اليها ، والى الحواة الذين تناذروا شر سمها ، والاهل الذين يتعوذون له بحلي النساء . الا ان الشاعر لا يصف المشهد للوصف ، بل يمثل حالة الخوف التي اعترته ، عندما نفذ اليه وعيد ابي قابوس . وهو اذ يمعن باظهار تلك الافعى ، انما يمعن فى الان ذاته ، باظهار تأذيه وتلذعه من وعيد النعمان . وهكذا ، فان الافعى ، هي ظاهرة مزدوجة ، تحبو فى نفس الشاعر ، وتساورها بقدر ما تساور جسده . انهـا افعى الهمـوم والخوف والتوقع . وهذه الابيات ادل على النزعة المادية فى الوصف الجاهلي . والمشهدفيها ليس مجزوءااو مبتسرا ، كالمثلين اللذين تمثلنا بهما من شعر امرىء القيس والشنفري ، بل اشتملت علىاسهاب وتفصيل يظهراناسراف الجاهلي بالتدقيق في الصور والمشاهد الخارجية ، ليسرف فى الان ذاته باظهار حالته النفسية او تجاربه الشـعورية . والنابغة يتردد كثيرا على مثل تلك الصور المادية النفسية هاكه يقول في اعتذارية اخرى :

اتاني ، ابيت اللعن انك لمتني   وتلـك التي اهتم منها وانصب
فبت كأن العالـــدات فرشنني   هراسا بها يصلىفراشي ويقشب

ان فراش الشوك ، خلال هذين البيتين ، هو كالافعى الرقشاء ، خلال الابيات السابقة يدل فى مظهره المادي على حالة نفسية .

ولا بد لنا من التنبه الى ان وجه الشبه في هـذه الابيات لا يقع بين المشبه والمشبه به ، كما هو الشـأن في الوصف النقلي ، بل في وحدة الحالة التي يوريانها في النفس .

ومهما يكن من امر فان الشعر الجاهلي يعبر بالصور المنقولة عن واقع البيئة والطبيعة . فامرؤ القيس صور عذابه لفراق الاحبة تصويرا بقوله :

كأني غداة البين يـــوم ترحلوا   لدى سمرات الحي ناقف حنظل

هذا البيت يظهر مادية مضاعفة ، اذ عبر الشاعر عـن العذاب الداخلي في النفس ، بالدموع في العين . وهو لم يكتف بذلك ، بل مثل المعنى الحسي ، وبالغ به عبـــر صورة اخـرى ، اذ جعل عينيه تبدوان كعيني ناقـــف الحنظل . وهكذا فقد وضعنا امام مشهد يستثير فينـا حالة نفسية تشابه حالته ، او على الاقل ، تجعلنا نتملثها، وكذلك نرى الشنفري يصف تردد همومه عليه والحاحها به ، فيقول :

والف هموم مـــا تزال تعوده   عيادا ، كحمى الربع او هي اثقل
اذا وردت اصدرتها ثم انهـا   تثوب فتأتي ، من تحيث ومن عل

ان هموم الشاعر لا تنفك تعوده وتعتريه بعذاب اشد وطأة من حمى الربع . فهي ترد عليه ، وهو يصدرهـا ، لكنها لا تعتم ان تجتاحه وتحيط بـه من كل الجهـات .

ففي البيت الاول ، كانت الهموم شعورا مثلـه بالحمى ، وفي ذلك بعض المادية ، الا انها مادية شفافـة . اما في البيت الثاني ، فالشاعر لم يعد يشعر بالهموم، بقدر مـا يراها بعينيه . فهن كقطيع من الابل، او سائر البهائم ، تقبلن عليه دون ان تصدون عنه . والشنفري لا ينفـك يشاهد همومه، حتى يبصرها آتية من : «تحيث ومن عل» هذه الصورة هي صورة مادية ، ذات نزعة نفسية ، انها وصف حسي ، خارجي ، للتعبير عـن شعور نفسي ، داخلي ولكنها بدت متطورة ، متحركة ، بينما كانت صورة امرىء القيس ، شاخصة جامدة .

وهذه الظاهرة شائعة في الشعر الجاهلي، لا مجـال للافاضة بالتمثل عليها ، وانما نكتفي بهذا المثل الاخير من رثاء الخنساء ، لاخيها صخر ، واصفة بؤسها وتقرحهـا اذ تقول :

وما عجول على بو تطيف به — حنينان : اصغـار واكبـار
لا تسمـن الدهر فى ارض وان ربعت فانما هي تحنان وتسجار
يوما يا وجد مني حين فارقني — صخر ، وللدهر احلاء وامرار

فكما يشخص الخوف بالافعى وسرير الشوك في شعر النابغة ، كذلك يشخص عذاب الخنساء واساها وتفجعها على اخيها بالعجول التي افتقدت ولدها ولبثت تئن وتعول لافتقادها . وقد تشابه اسلوب الخنساء مـع اسلوب النابغة في الاسراف بتقرير المشهد الحسي ، متوسلين به للتعبير عن الواقع النفسي وتشخيصه . فبقدر ما تعول العجول ، وتحن وتشقى ، بقدر ذلك يظهر عذاب الخنساء وبؤسها فهي تعبر عن نفسها من خلال العجول .

هذا هو واقع الوصف المادي فـي الشعر الجاهلي ، حيث يقابل الشاعر بين حالة وجدانية ومظهر خارجي في الطبيعة . الا انه يختلف عن الوصف الوجداني، بالرغم من انه يعبر عن حالة نفسية . ذلك ان الشاعر يكتفي، خلاله، بالمقابلة بين الحالة والمشهد عبر النفس ، بينما يتخـطى الشاعر الوجداني المقابلة ، ويوحد بين الحالة النفسيـة والمشهد الخارجي ، فيصبح ذلك المشهد اللامبالي ، كأنما يعاني تجربة الشاعر ويتنازع بها . لقد انتزع ابن الرومي عن الغصن حلته النباتية ، عندما قال «انه يناجي صاحبه» ونما اليه حالة نفسية ، موحدا بينها وبينه حتى اصبحا في ذات واحدة . ولو ان جاهليا تولى هذا التعبير ، لمـا استطاع ان يباشر الغصن بالمناجاة ، بل كان استطرد الى وصف تأوده واهتزازه بابيات عديدة ، لينثني في النهاية الى مقابلة المشهد الحسي الخارجي بحالة النجوى التـي يشعر بها في الداخل .

الاسراف بالتشـابيه

لقد اسلفنا مرارا ان البدائي يكتشف الحقائق ويعبر عن النواميس بالمقابلة والاستنتاج . فهو اذ يشاهد احدى الظواهر ، يقارن بينها وبين ظاهرة بوجه من وجـوه الشبه، لان عقله لا ينفذ مباشرة الى النتيجة ، ولا يخطف خطفا الى المعنى او وجه الشبه ، بل يتطور اليه، عبر مقدمات واسباب ونتائج كانت تقتضيه جهدا ذهنيا كبيرا، بالرغم من اننا نراها اليوم بديهية طبيعيـة . وثمة وجه اخر لواقع التشبيه في الشعر الجاهلي وهو مرتبط بالنزعة المادية التي تحدثنا عنها. ذلك ان التشبيه ليس تعبيرا ذهنيا، مجردا، بل صورة تضع القارىء امام مشهد يشخص المعنى تشخيصا او يمثله تمثيلا ، عوضا عن ان يفهمه فهما . وهو بذلك ابسط مرحلة من مراحل التطور العقلي ، لانه سيلوجيسم منطقي ، يعتمد الوضوح التام . فلو اتخذنا مثلا قول امرىء القيس ، عن فرسه « له ايطلا ظبي » يمكننا ان نجزىء هذا التشبيه وفقا للشكل التالي : ان ايطلي الظبي ، دقيقـان ، منضمران ، وايطلا الفرس دقيقان منضمران، اذ ان ايطلي الفرس تشبهان ايطلي الظبي ، او كما قال الشاعر ، له ايطلا ظبي .

ويكاد ان يقتصر الشعر الجاهلي على وسيلة التشبيـه من دون سائر الاساليب الفنية، وربما رأينا التشابيه تجتمع وتتواتر في بيت واحد . ولا مجال للاسراف بالتمثيل على هذا الواقع ، اذ لا لبس فيه ، وانما نثبت بعض الابيات التي نقبل عليها في صدفة الاختيار . قال امروء القيس :

درير كخـذروف الوليد امره — تتابع كفيه بخيط موصـل
كأن دماء الهاديات بنحـره — عصارة حناء بشيب مرجـل
فعن له سرب كأن نعاجـه — عذارى دوار في ملاء مـذكل

واذا عدنا الى وصف الناقة الذي الم به طرفة ، نرى انه وصفها بنحو عشرين بيتا ، هي شبيهة بمجموعة من التشابيه التي تطول حتى تبلغ ابياتا عديدة ، وتقصر حتى تغدو فلذة في بيت ، واحيانا تتطور وتتوالـد بعضا من بعض ، عبر تشبيه عام يشتمل على تشابيه مجزوءة خاطفة .

نوعـان من التشابيه

وثمة نوعان من التشابيه في الوصف الجاهلي ، التشبيه المباشر الذي يقابل بين ظاهرتين في بيت كامل ، او شطر او فلذة من شطر . والشاعر يعتمده كوسيلة عابرة للتعبير عن فكره او شعوره او تمثيل الحوادث التي يتلوها . وهـذا التشبيه هو التشبيه الكلاسيكي الذي نشهده في الشعر المعاصر ، اذ يرد لمحا خلال تطور القصيدة .

التشبيـه الاستـطرادي

وهناك نوع آخر حيث يتحول الشاعر عن المشبه الى المشبه به ، ويمعن بوصفه والتدقيق بتفاصيله وجزئياته حتى يغدو موضوعا مستقلا، مستقيما بذاته من دون المشبه.

لا شك ان هذا التشبيه متأثر بطبيعة العقلية البدائيـة التي لا ضابط منطقيا لها، ومتأثر ايضا بواقع المجتمع والحياة الجاهليين اللذين لا استقرار او تكامل فيهما، كما انه تمرس

الـكحـل

آمنتُ بالتدقيـق والضبـطِ	يـا واضع الخط على الخط
كحلك، أم هـذا سواد الدجى	تحت التماع الغيث والنقـط
منسوخة عنـه : ومصبوغـة	بـه مطاوي الشـعَر السبط
مطيَّب الـكحـل هنيـاً لـه	من كحَل يمشي عـلى بسط
لم يعرف النقصـان في طيبه	فانمـا يأخذ مـا يعطي
لمّا سألنا الـكحـل : هل تبتغي	منصرفا ؟ قال لنـا : قَطٌّ
جـار الحبيبين ، وكم مرّةٍ	فدّاهما بالملـك والرّهـط
يا كحل: غلغل في الموشّى ، وفي	منمنم مـن أحرف القبـط
نزلت بـالسحر عـلى داره	على فتون الشـيل والحـط
ولذتَ في منزلـك المعتـلي	مـن البحار الزُّرق بالشـط
اياك في الغمز ، وفي خطفـه	ورفّـه ، ايـاك ان تبطي
يشمت ما في القرط من خفقة	ومن وثـوب اللمع في السمط

امـين نخـلة

بواقع التقليد فى القصيدة الجاهلية ، اذ كان الشاعر يتوسل بالتشبيه للتجاوز من موضوع الى آخر . فهو يلم بوصف الناقة ، وبعد ان يستوفي وصفها ينثني الى تشبيهها بالبقرة الوحشية التي تغدو موضوعا جديدا اخر، يستقل به الشاعر وينصرف اليه ، ونكاد لا نشهد وصفا مباشرا للحيـوان والمظاهر الطبيعية فى الشعر الجاهلي . فهو يعرض للطلل فى البكاء على الحبيبة ، ولا يعتم ان يمتطي الناقة ليتروح بها عن همومه، فيعتكف على وصفها، ووصف المغاور الموحشة، والرمضاء المتسعرة التي اجتـازها بها ، حتى يوفي الـى مقارنتها بالبقرة الوحشية وما اشبه . وهكذا فان وصف الطبيعة الساكنة ، فضلا عن الطبيعة الحية ، كان يعترض اثناء القصيدة الجاهلية ، ويشكل فى الان ذاته تشبيهـا استطراديا يشتمل على مجموعة تقل او تكثر من التشابيه المباشرة الخاطفة . ولو اردنا ان نثبت امثلة من الشعر على الاستطراد ، لاقتضى ذلك مجلدا ضخما ، يحتوي نصف ذلك الشعر على الاقل .

ايليـا الحـاوي

سوريا
المعرفة
العدد رقم 132
1 فبراير 1973

المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني



- ١ -

ليس من العسير على من يقرأ قصص غسان حسب تتابعها الزمني أن يلمح فيها صورة من التدرج الواعي المتعمد نحو واقعية صلبة محددة الحواف جاسية المظهر ، مشمولة بمزيد من البساطة ومزيد من الوضوح ، كأنما كان دائماً يحاول أن يقترب من حدود الهدف الذي وضعه لنفسه — في دور مبكر — وهو أن تكون القصة « واقعية مائة بالمائة ، وبنفس الوقت تعطي شعوراً هو غير موجود »(١) حتى قصة « ماتبقى لكم » التي يعدها بعض النقاد غامضة ، تكاد لا تشذ كثيراً عن تلك القاعدة ، اذ حاول غسان فيها أن يطوع طريقة التداعي وانعدام الفواصل بين مونولوجات شخصياته فيها ، ويجعلها في أوضح

(١) من مقال للاستاذ فضل النقيب ، بعنوان « عالم غسان كنفاني » (مجلة شؤون فلسطينية ، العدد ١٣ ، الصفحة ٦٩٤ ، أيلول ١٩٧٢)

• هذا الفصل هو القسم الثاني من دراسة أعدها الكاتب
انظر القسم الاول في عدد كانون الاول ١٩٧٢ من مجلة « دراسات عربية » .

مستوى ممكن ، قائمة على نظام تحدد السمات ، مع أن هذه التقنية الفنية لدى غيره من الكتاب تنحو نحو الحلم المبهم الموشح بالايماء ، المؤيد بالتظليل والتأرجح والتداخل وعدم الانضباط الكثير في حركة النفس الداخلية .

ورغم بلوغ غسان في التزام الواقعية الى درجة يتعذر فيها الفصل احياناً بين الواقع الحضاري والواقع الفني ، فاننا لا نستطيع أن نعده « وثائقياً » في فنــه ، لأنه لم يكن يكتفي بترتيب عناصر الواقع الحضاري على نحو تاريخي متصاعد او متكامل ، بل كان يعيد ترتيب تلك العناصر ، ويمنحها التكثيف والتوجيه ، ويستغل فيها الصور والمقارنات والمفارقات بحيث تجيء خلقاً جديداً هو الواقع وليس به — هو الواقع الذي يراه او يريد أن يراه قاص مثقف ملتزم ، وليس هو الواقع الحرفي — طبيعياً كان او حضارياً — .

وكما تدرج غسان في طريقــه نحو تلك الواقعية الصلبة ، تدرج أيضاً في طريقــة الافادة من الوسائل الفنية التي كان يظنها كفيلة بتحقيق تلك الغاية : فمرة كان يعتمد رسم المفارقات والمتناظرات ، ومرة كان يلجــأ الى ايثار البساطة الموحية في طبيعة الحوار ، ومرة ثالثة يستغل عنصر «الامكان» الضروري ، ومرة يجمع بين هذه الوسائل جميعاً ، غير أنه من البداية الى النهاية ظل مصراً على أن خير مايبلغه هدفه هو طبيعة الشخصيــات التي لامناص لها من العيش ضمن اطار واقعيته المبتغاة ؛ وحين كتب غسان « أم سعد » كان قد تنازل عن كل « فذلكة » فنية في سبيل أن لايدع هناك أية مسافة بين الواقع الحضاري والواقع الفني ، وبذلك أيضاً تنبئنا قصــة « برقوق نيسان » التي أعجلته المنية عـن وضعها في شكلها النهائي .

ان القصة حين تترك أثراً عميقاً في نفوسنا لأنها كذلك ، أعني لاننا نراها واقعية واضحة بسيطة ، كأنها — دون تعمل — لون من ألوان الحكاية ، من غير أن تتذرع للوصول الينا بذرائع من فلسفة فكرية أو من افادة عاطفية أو من تقنية مركبة أو غير ذلك من وسائل وعناصر ، أقول : ان القصة حين تفعل ذلك ، تبلغ مرحلة الاثر الفني المعجب المدهش الذي لانملك ازاءه تعليلاً لما يتملكنا من اعجاب ودهشة ، مع ايماننا بأننا أسرى لسحر غير سري أو غامض فيــه . ترى أي دور كان من المقدر لغسان أن يؤديه في تطوير القصة العربية الفلسطينية لو امتد به طلق العمر ؟ رغم أني ممن لايؤمنون كثيراً بالحكم على الغيب من رؤية التباشير الاولى ، فانني أستطيع أن أزعم بأنه كان من الممكن للقصة على يدي غسان أن تبلــغ مرحلة « الرؤيا الجماعية » التي يستوي في مدى ارتياحه اليها وتأثره بها المثقف وغير المثقف ، على نحـو متشابه أو متقــارب ، لانها تربط بين

الاحاسيس متخطية الفوارق في الميـول والمواقف والاذواق .

وحين نكبر اخلاص غسان في هذه المحاولة الشاقة ، فان ذلك لايعني التقاصاً أو تهويناً من شأن الطرائق الفنية الاخرى التي يعتمدها غيره من كتاب القصة ؛ ولكن اصرار غسان على أن تصبح القصة التي يكتبها « واقعيـة مائة بالمائـة ، وبنفس الوقت تعطي شعوراً هو غير موجود » ليس يدل وحسب من الزاوية الفنية على محاولة في التفرد والاصالة ، وانما يدل ايضاً على مدى التلازم بين الفن وقضية الانسان ، ومدى استعداد الفنان لان يجعل فنه في خدمة الشعب ، وقدرته على الاحتفـاظ بالتوازن الضروري بين الاثارة الفنية المتجددة والحاجة الشعبية المتطورة .

— ٢ —

لكن ، لا ريب في أن جعل القصة واقعية بالقدر الذي اراده غسان يعني التضحية بأمور كثيرة قد كانت تحيط الفن القصصي بمزيد من القدرة على التأثير ، وفي مقدمة تلك الأمور قيام القصة على الرمز ، إن قيام القصة على مبنيين : ظاهري وداخلي يمنح القصة عمقاً خاصاً ويجعلها مليئة بالايحاءات ، قابلة للفروض والاحتمالات ، وبقوة الرمز وتجدد ضروب التفسير تحتفظ القصة بالديمومة ، وتتجـدد فيها الطـاقات رغم تغير الظروف . فاذا شاءت القصة التي تتشبث بالواقعية المطلقـة (او شبه المطلقة) أن تعوض عن قوة الرمز ، كان لا بد لها أن تحتفل « بزخم » فني عجيب . وكل من يقرأ « عائد الى حيفـا » او « أم سعـد » او « برقوق نيسان » — حتى في شكلها الاول — يحس حقاً أن الرمز لم يعد ضرورياً ؛ انما اصبحت مواجهة الحقيقة هي الشيء المهم ؛ ولكن هل يظل هـذا الشعور حياً في نفوس قرائها بمرور الزمن ؟

أيا كان الأمر فان غسان لم يستطع أن يبلغ تلك المرحلة من الواقعية طفرة أو على نحو تعسفي ، وإنما حاول استغلال المزاوجة بين بناءين : ظاهري وباطني ، وجرب طريقة الاعتماد على « الرمز » في الايحاء والتأثير . واذا صح ان يستشهد الناقد حين يدرس أثر الفنان بشيء من تصور الفنان نفسه لعمله (وغسان كان دائماً واعياً بما يريد أن يحققه) فلا ضير علي في أن أورد هذه الحكاية البسيطة ، ذات يوم لقيني غسان في شارع أرتوا برأس بيروت على أثر صدور قصة « رجال في الشمس » ، وبعد التحية قال لي : هل قرأت القصة ؟ قلت ، أجل ياغسان ، الحق أنها قصة آسرة متوحشة تنشب أظافرها في القارىء بحيث لاتدع له منها فكاكاً ، ويخرج منها في النهاية ، وسؤال خائف مفزع يعتصر وجدانه كله : « لماذا تم ذلك كذلك ؟ (أي مصير هذا ؟!) تماماً مثلما أن أبو الخيزران يصيح في نهايتها : « لماذا لم يدقوا جدران

الخزان ؟ » ; ولكن – قلت وقد توقفنا قليلاً عن السير – ان كنت أردتها ذات بعد رمزي ، فما أظنها استطاعت أن تحقق ذلك. فنظر إلي في شيء من التردد الذي لا يكاد يلوح حتى تمحوه الثقة النفسية ، وقال : إن صح قولك ، وكانت قد عجزت عن نقل هذه الناحية (أي البعد الرمزي) فاني أعد نفسي مخفقاً .

اذن كان غسان – حين أنشأ قصة «رجال في الشمس » – على وعي تام بأنه يريدها ذات بعد رمزي ، فهل أخفق حقاً فيما حاوله أو كان الخطأ في طبيعة قراءتي الأولى لها ؟ لقد أتيح – بعد ذلك التعليق الجازم الذي سمعته من كاتبها – ان أعود الى قراءتها ، فتبدت لي تحت ضوء جديد . لم ان واقعية التصوير للشخصيات فيها وطبيعة الحوار والدقة في التفصيلات (الدقة حتى في تصوير التفاوت بين الجثث في وزنها وحالتها حين كان أبو الخيزران ينتشلها من الصهريج ليلقي بها عند أكوام القمامة) – كل ذلك يجعل من أشخاصها ناساً نعرفهم حق المعرفة ، وينقل الينا أحداثاً صغيرة نألفها أو نكاد نلمسها من شدة واقعيتها ، ويضعنا – بعد صفحات قليلة من البداية – في ترقب متوجس يحس احساساً كأنه يقيني بأن ما وقع لابد ان يقع هو أو شيء شبيه به ، وبالجملة فانها تشدنا الى واقعيتها الدقيقة شداً مأساوياً متوتراً ، بحيث ننسى أن نتساءل عن أي مدلول أو عمق رمزي وراء ذلك . ولكن هل هي حقاً صورة لذلك الحدث وحده بكل ما فيه من تدقيق وتفصيل ؟ ان طبيعة « العمد » فيها (وهو عمد لا يصيب التقنية الفنية فيها وانما يتحكم في الأحداث) كثير في النفس تساؤلات متلاحقة ، ولنبدأ بحقيقة بارزة هنالك ، لماذا عمد القاص الى اختيار رجل فلسطيني ليقود الشاحنة ، وعدل – عامداً أيضاً – عن اجراء الأمر على يدي أحد المهربين المحترفين في البصرة من غير الفلسطينيين ; من هنا يبدأ شعورنا بأن أبو الخيزران ليس فرداً وحسب ، يقوم بدور في قصة ذات أحداث وانما هو أيضاً رمز ، ولا بد ; بذلك تقضي طبيعة «العمد» في الاختيار ، ولا مناص لنا – بعد القراءة الأولى – من مواجهة هذه الحقيقة . ولو أننا اتخذنا شخصية أبو الخيزران مدخلاً لفهم هذه القصة لما تعذر علينا أن نرى فيه رمزاً للقيادة الفلسطينية في بعض الظروف التي مرت بها القضية(١) ، وهي تؤدي دوراً « قاتلاً »

---

(١) حاول فضل النقيب أن يرى في أبو الخيزران رمزاً للجيوش العربية ; وهي رؤية ربما تجاوزت الدلالة التي أشير اليها ، على ان التشابه بين حال القيادة الفلسطينية والقيادات العربية والجيوش العربية حينئذ فرق ضئيل (المصدر السابق : ١٩٨)

مغرراً خادعاً مخدوعاً قانعاً على المداورة والمراوغة والكذب ، شأنها في ذلك شأن « المهربين الآخرين » — تمثل القيادات العربية الاخرى — ولا تبقى هنالك حاجة تدفعنا لنسأل بعد ذلك : « لم إختار القاص أن يكون أبو الخيزران امرءاً قد فقد قدرته الجنسية ؟ » فذلك يجيء وكأنه أمر طبيعي ، وخاصة حين نعلم أن ابو الخيزران اصيب بذلك في حوادث سنة ١٩٤٨ ، حيث أصيبت القيادة نفسها بالعجز والعنة ، وظلت — مع ذلك — تدعي انها تستطيع « توجيه » الفلسطينيين و « إنقاذهم » . وما هي الأجيال الثلاثة ، التي يمثلها أبو قيس وأسعد ومروان ، لاتزال — في طيبة مفزعة — تؤمن بالخلاص على يد تلك القيادة ؛ وهي أجيال مرتهنة بقيودها الوضعية ، وليس لديها أي شعور بضرورة الثورة على الواقع أو بإرادة الثورة : أبو قيس لايرى شيئاً سوى همومه العائلية ، واسعد مرتبط بوعد قطعه غيره وقرر له به مستقبل حياته ، ومروان اصبح مقيداً باعالة امه ، دون أن يستطيع مبادأة ابيه بالكراهية ، بعد ان هجر ابوه البيت وتزوج امرأة اخرى مقطوعة الرجل (تزوج في الحقيقة بيتاً من ثلاث غرف لشدة ظمأه الى التعويض عما فقد) — كلهم رغم اختلاف اجيالهم والتباين النسبي في مشكلاتهم يسعون الى شيء واحد يجمعهم في صعيد ، اسمه العابر : العمل من اجل التغلب على الجوع والفقر ، واسمه الخالد : طلب الاستقرار ؛ إذ أن كلا منهم كان يدرك أنه قد اقتلع من الجذور ؛ حتى أبو الخيزران كانت امنيته الكبرى ان يستريح متمدداً في الظل ، بعد ان يجمع لنفسه مبلغاً من المال يمكنه من نيل ما يريد . الظل ؟ لاوجود له في القصة إلا من حيث هو غاية او امنية كبيرة ، او كلمة جميلة تتمطط بها شفاه العاطشين اليه . هذه الأجيال الثلاثة قد حرمت الظل ، ومن سخرية الرمز في القصة انها جميعاً تتخذ وجهتها نحو بلد ليس فيه شجرة واحدة ؛ وهذه الاجيال تسلم مصيرها الى قيادة مصابة بالعجز ، وتشترك معها في اختيار الوجهة الخاطئة ، بل تبلغ من السذاجة حداً مخيفاً حين ترضى ان تسير في تلك الوجهة ، وهي محجوبة الابصار ، دون رؤيتها ، قابعة في جوف صهريج مظلم ، مكمومة الأفواه — بعد انغلاقه — عن الصراخ ، ولو صرخت لم يسمعها احد . انها في وضعها ذاك ليست اقل عنة وعجزاً من القيادة نفسها ؛ وكل ذلك والقيادة تتعامل مع بيروقراطية فاسدة (موظفي الحدود) ومع قيادة اخرى مشبوهة التصرف والاهداف (الحاج رضا) ؛ وهنا يمكن ان نرى كيف أن دائرة الرمز قد اخذت تكبر وتتسع : العالم العربي كله صهاريج او افران لاهبة ، ناس يتقلبون في جحيم الحرمان الجنسي ولا يفكرون في الحياة الا من هذه الزاوية (موظفو الحدود) وقوم يحترقون في فرن الشهوة الى اكتناز المال (المهربون ومن أشبههم) وناس

يعيشون في اتون انة « واقع الاستئصال » (الفلسطينيون) ولكن اسرعهم الى الموت في جوف الأتون هم الفريق الأخير ، لأنه اتيح لهم أن يفهموا معنى الجحيم ،فكيف يقبلون أن يخدعوا مرة اخرى ويدخلوها عن طوع ورضى ؟ لقد قبلوا صلابة « الصهريج الحديدي » بدلاً من صلابة الأرض ، ورضوا بالوجهة التي تبعدهم عن أرضهم ، وظنوا أن « رمل » الصحراء يغنيهم عن « الرملة » ، وخايلتهم أحلام الاستقرار في الظل حيث لايتعامل الناس الا مع الشمس والصحراء ، وبلغ من سلبيتهم أنهم ماتوا مختنقين بحبل الاستسلام دون أن يدقوا دقة احتجاج واحدة ؛ لقد كانت النذر تحوم حولهم وتومىء الى أنهم يسيرون نحو مصير مظلم فلم يتنبهوا — لقد سمع أحدهم ان الصحراء مليئة بالجرذان ، وأن الكبير منها يقتات بالصغير ، ومر هذا الكلام على أذنه كأنه لم يسمعه . لا القيادة الواحدة وحدت بينهم ، ولا الشاحنة حين جمعتهم معاً ، ولا أمنية الاستقرار حين ربطت بين نوازعهم ، ولا الالتزام بالوفاء لمواضعات الأسرة حين كانت قيداً واحداً يلوح في أعناقهم ومعاصمهم ؛ انما الذي وحد بينهم هو « الأرض » حين دفنوا جميعاً في حفرة واحدة ، ذلك هو مصيرهم المشترك ، ولكنهم ماتوا دون أن يدركوا أنهم هربوا من موت الى موت (القصة كتبت للذين ظلوا يمارسون الهرب غافلين) ؛ وفي النهاية تخلت عنهم القيادة ، ولم تنس ان تستخرج النقود من جيوبهم وأن تنزع ساعة مروان ؛ وحين كان أبو الخيزران يتساءل بينه وبين نفسه : لماذا لم يدقوا جدران الخزان ؟ كانت كلمته هذه تحمل دلالتين ، أولاهما بالنظر الى نفسه فانها محاولة لاراحة ضميره والقاء اللائمة عليهم ، والثانية بالنسبة الى القاص نفسه ، وترجمتها على هذا المستوى : « الى متى تظل بوادر الثورة هاجعة لاتستيقظ ؟ » وهذا المعنى الثاني هو الذي حمله الصدى حين كانت تردده الصحراء : « لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ » .

يخيل الي أن غسان حين كتب هذه القصة كان يعاني صراعاً حاداً بين الاحساس بالواقع والاحساس بالفن ؛ كان في واقعه يحس أنه كأي فلسطيني آخر ، مقهور مقتول أو حبيس في مصيدة العجز والخذلان ، وهذا سمح لنفسه في سياق البناء القصصي بالاختيار الحر في كل خطوة ؛ انتقى كل شيء بارادة من يملك أن يختار دون أن يحاسبه أحد ، وجر الواقع الى جوار كومة من القمامة ، ليطرحه هناك ، ويتشفى بمصرعه ؛ فهو واقع يغل يديه ويكبل روحه ، ولا بد له — كي يرتاح — من رؤيته صريعاً ؛ فاذا كان ذلك ، امحت المسافة بين ذلك الواقع وبين الفن .

ولكن هل كان يستطيع أن يغير زاوية الرؤية ؟ كان ذلك صعباً ، لأنه من تلك

الأجيال الثلاثة – على حالها تلك – لا يمكن أن يولد الثوري الفلسطيني ، إذ أن هذه الأجيال نفسها لم تولد – على وجه الرمز – وإنما ماتت في داخل الرحم ، وعندما خرجت الى الضوء كانت قد فقدت القدرة على رؤيته . هي أجيال تسعى الى « الطعم » دون أن تحس أنها وقعت في « المصيدة » ، قبل أن تستيقن أنها يقع قبل الآخر ، والقاص لا يتعاطف معها الا بالقدر الذي تفرضه براءتها .

لا أظنني في هذه القراءة قد حملت قصة « رجال في الشمس » شيئاً خارجاً عن طبيعتها . ولكن أحقاً أن المبنى الرمزي الذي قامت عليه القصة قد جعلنا نرى فيها شيئاً غير مانقلته الينا في واقعها الظاهري ؛ أم أنه يمكننا أن نقول مؤيدين ما قاله الناقد فضل النقيب في بعض رموزها : « هذه رمزية مبتذلة لا تعجب أحداً . الحقائق التي يعرفها كل الناس لا تثير اهتمامهم عندماتطل عليهم من جديد بقناع الرمزية . كل ما تثيره فيهم هو حس الملل » (١) . الحقيقة أن سطوع الواقع في قصة غسان هذه ، وجبروت ذلك الواقع كما كان مستمراً في حياة الفلسطينيين جميعاً ، كان يضائل من قيمة الرمز ، وان كانت القراءة الرمزية نفسها تمنح ذلك الواقع عمقاً آخر ، وتجعل ما فيه من بشاعة قضية مفلسفة معللة . ترى لو أن ناقداً آخر غير فضل النقيب – وبصراحة لو كان ذلك الناقد غير فلسطيني – قرأ هذه القصة ، أكان الجانب الواقعي الظاهري فيها يرجح رجوحاً كبيراً على الجانب الرمزي الداخلي ؟ هل كان من الممكن أن يقول ذلك الناقد كما قال فضل : « عندما قرأنا هذه القصة ... شعرنا مع الكلمات الأولى بنبض قلوبنا يرتفع كصوت طبول تأتي من بعيد ، تشتد مع كل مقطع ، مع كل صفحة ، وتعلو في النهاية كصوت طبول الموت ، فتضيق أنفاسنا ونحن نرى القبر يلتهم أربعة منا ، ونجبر على ان نتساءل : متى يأتي الدور ؟ » (١) لم يكن غسان في هذه القصة « يعيد ترتيب العالم » ، ولكنه كان يحاول أن ينبهنا الى ضرورة اعادة ترتيبه ، وما الصيحة التي ترتفع حين نتساءل : « متى يأتي الدور » الا جرس اليقظة يدق في رأس كل منا وفي صدره وفي ضميره ؛ إن تعميق الواقع كي نحس به – بعد أن طمست الألفة بيننا وبينه معالم البشاعة فيه – هو بداية تنبيه الارادة الانسانية التي تستطيع أن تقول : لا ، لن نسمح لهذا الدور بأن يجيء على هذا النحو .

- ٣ -

ولست أظن أن غسان حاول المبنى الرمزي مرة أخرى في قصصه الا أن يكون

(١) المصدر السابق نفسه .

(١) المصدر نفسه : ١٩٩

ذلك في « ما تبقى لكم » ، ولعله أدرك أن درجة « المائة بالمائة » من الواقعية لا تتلاءم والبناء الرمزي، بل ربما لم تكن بحاجة اليه، لأن واقعاً يحتوي كل القدر اللازم من الثقل الفني يستطيع أن يكون – من جميع جهاته – بناء مستقلاً قائماً بنفسه .

وتعتمد قصة «ما تبقى لكم» على التوافق الزمني في حبكتها العامة ، أي أن الأحداث والشخصيات ترتبط بزمن واحد ، رغم التباعد المكاني ، ويتلاعب القاص في ابراز معنى الزمن بالنسبة لكل منها ، وهذا هو الذي حدا به الى أن يجعل « حضور » كل شخصية قائماً على التداعي ، وكأن أحاديثها النفسية وأفعالها متداخلة لارتباطها بعنصر الزمن .

وهي قصة تكمل « رجال في الشمس » – من بعض نواحيها – فكلتاهما تصور محاولة الفلسطيني للهرب من واقعه وسعيه نحو الاستقرار وتشبثه بالحياة على نحو فردي ؛ ولكن الارادة المسلوبة في الاولى أخذت تتضح وتتطور نحو التشكل في الثانية . في القصة الاولى كانت « الولادة » ميتة ، لأن الدق على جدار الخزان لم يحدث ، أما في القصة الثانية فكل شيء يدق وينبض : مؤشر الزمن – سواء أكان الساعة في بيت مريم أو الساعة التي ألقى بها حامد في حضن الارض – يدق ويدق ، والخطوات تدق على صدر الصحراء ، والجنين ينبض وتدفق حركته الصغيرة ، مع دقات الساعة ، في رحم الام ، والشهوات تدق ، ومجاذيف القوارب التي نقلت المهاجرين يوم نقلتهم من بلادهم كانت تمثل صوت الدق على سطح الماء (أي أن الذكريات تدق) ، بل الصمت نفسه يدق ، « وخيل الي تلك اللحظة ان هذه الدقات هي صوت الصمت ، وان الصمت لا يكون بلا صوت ، والا لما كان »(١) . كل شيء يتهيأ للولادة ، ذلك لأن الموت المبكر الذي أصاب « سالم » الفدائي ، قد حرك شرارة الانبعاث في كل نفس: على شعاع ذلك الموت اتضحت خيانة زكريا عارية كريهة منفرة ، وتحركت في نفس حامد نوازع تشده الى الماضي – متمثلا في الأم – نوازع أخرى تهزه للانطلاق من قيوده ، والجنين في أحشاء مريم يدق، والأرض تحتضن حامد – بديلاً عن أمه – لتلده من جديد انساناً سوياً يدرك أنه صاحب « موقف » يتطلب الثبات ، وحين تتحدث الأرض عنه وقد

(١) ما تبقى لكم : ٦٥ وانظر ايضاً : ٦٨ .

إكتشفت دوره تقول : « هذه المرة بدت وقفته حازمة ونهائية ، وخيل الي ان قدميه قد غرستا في صدري كجذعي شجرة لاتقتلع لقد كنت على يقين لايتزعزع بأنه لن يعود ، ولكنني اعتقدت لوهلة انه لن يستمر أيضاً ، وأنه سيظل مغروساً هنا ينبض وحده في العراء الى ان يموت واقفاً ، مثل الساعة الصغيرة التي غادرها ، تدق لنفسها حتى تقف دون ان يكترث لها أحد »(١) لقد ولد حامد في حضن الارض حالما تحرر من قيود الماضي الواقعة على طرفين ، وراءه وامامه؛ ولن يولد الا مايستحق أن يولد ؛ مريم لن تلد الطفل لأنه زرعته الخيانة ، وانما ستلد الارادة التي تقتل الخيانة ، وفي مطبخ بسيط في غزة تغوص السكين في جسم الخيانة هازئة بالشهوة ودفء الحب ، وفي جوف الصحراء يقف حامد وقفة الند أمام خصمه متمتعاً بارادة جديدة .

وأحس حامد بذلك التغير الذي اجتاح نفسه ، ولهذا نجده يقول لخصمه : « فقبل دقائق فقط كان كل شيء في هذا الكون ضدي تماماً ، وكانت الأمور كلها في غزة وفي الأردن تعمل في غير صالحي ، وكنت أقف هنا هنا بالضبط ، في رقعة محاطة بالخسائر من كل جانب فتعال أقول لك شيئاً مهماً : ليس لدي ما أخسره الآن ، ولذلك فقد فاتت عليك فرصة ان تجعلني ربحاً »(١) . اذن لم تكن « الولادة » في « ماتبقى لكم » كالولادة في « رجال في الشمس » وان كان الموت لايزال هو المسيطر على مصاير الاشخاص ، ولكنه موت من نوع جديد ، لأن ارادة الموت لدى « سالم » سرت الى الآخرين .

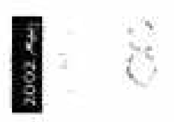
غير ان « ماتبقى لكم » تؤكد الحقيقة الكبرى التي اكدتها القصة السابقة لها ، وهي ان كل طريق بعيدة عن الوطن مرصدة بموت مجاني ، ومن ثم شهدت الأرض كيف ان « حامد » انحرف في طريقه عما يمده الى الماضي — الى أمه — واذا بهذا الانحراف الذي يقربه من غايته الصحيحة يوقفه أمام خصمه ، وقد سقط من حسابه مبدأ الربح والخسارة ، بسقوط قيمة الزمن ؛ ذلك انه حين يصطدم الزمن بالفعل يصبح غير ذي قيمة ، وذلك ضروري لمن يريد ان يطرح الماضي من حسابه ، ويعيش الواقع — متضافراً مع المكان — ، تقول الأرض : « وكان يتفوق على خصمه بأنه لم يكن ينتظر شيئاً ،

(١) المصدر السابق : ٥٤

مثلي »(١) ويهتف حامد « ان حياتي وموتك يلتحمان بصورة لاتستطيع انت ولا استطيع أنا فكهما »(٢) – تلك نهاية وبداية تتحدث عن نفسها دون حاجة الى تحليل ، « مالبقى لكم » تمثل تجرد النفس الفلسطينية من كل السلبيات الثقيلة التي كانت ترزح تحتها ، وهي صلة جديدة بالواقع وبالارض تلك الارادة العازمة – وان كانت الولادة بطيئة عسيرة – وهي نظرة وداع غير آسفة نحو ماض يتوارى ويغيب

* * *

(١) المصدر السابق : ٥٥
(٢) المصدر السابق : ٦١





وموقفه من الطلل

إحسان عباس

المتنبي وموقفه من الطلل موضوع متواضع أخفيت فيه هدفاً طالما حاورني، وهو أن الموضوع في الشعر الكلاسيكي يظل، تغيّره أو تحوّله، وبخاصة إذا وجد شاعراً كبيراً مثل المتنبي، يحلّق في زوايا جديدة لم ينتبه لها السابقون. وهو موضوع يلامسني ذاتياً لأني أنظر إلى الدمن وتداعي سقفه مرّت وذهبت سدى، أي أنها الطلل الذي أنظر إليه متحسراً لا مقدساً له كما فعل المتنبي

وكيف التذاذي بالأصائل والضحى ... إذا لم يعد ذاك النسيم الذي هبّا (*)

هذه الكلمة الموجزة لا تدّعي أنها دراسة نقديّة، وإنما هي التفات إلى ظاهرة كانت شائعة في شعرنا الكلاسيكي؛ وإبرازها للمبالغة المحتملة لا للمستحيلة أمر مقبول. ما دامت المبالغات كالمجهر تكبّر ما يخفى على العين المجرّدة، وتؤدي إلى توليد معانٍ وصور جديدة. وفي بعض شعر المتنبي مبالغات مستحيلة ولكنها في غير وصف الأطلال في مثل قوله:

كفى بجسمي نحولاً أنني رجل ... لولا مخاطبتي إياك لم ترني

وهي من أوائل ما نظمه. وهناك مبالغات غير قليلة من هذا النوع.

لعلّ الطلل كان من أقدم الرموز في الشعر العربي منذ نشأته حتى النصف الأول من القرن العشرين. وكان يرمز إلى عناصر متعددة منها الحنين إلى الماضي وعهد الشباب والحبّ والذكريات وآلام الفراق وحلاوة اللقاء والتئام الشمل، ومحاولة استعادة اللحظات الجميلة. وكان الوقوف على الطلل يستثير البكاء والاستبكاء وأدوات الديار التي تمثل الطلل من نؤي ووتد وأثافيّ وخيمة ودار أو ربع وكل ما يمثل مسكناً فارقه أهله. وقد ظلّ هذا الرمز – على صلته الوثيقة بالبداوة – يتردد في مطلع القصائد حتى في العهود الحضارية، ولم يجد أحداً يتنقصه أو ينفر منه لأنه يرمز إلى مواقف إنسانية تصلح للبدوي مثلما تصلح للحضري، مع الاعتراف بأنّ ذلك الانتقال من البداوة إلى الحضارة قد حمل معه تغيراً في كثير من ظواهر الحياة الاجتماعية. وظلت النظرة إلى الطلل لا تحمل أيّ استهجان أو نفور حتى ظهر أبو نواس فاحتقر الطلل واستنكر وجوده في التمهيد للقصيدة. ولكن أبا نواس لم ينظر إلى الطلل من حيث أنه رمز؛ بل جرّده من رمزيته، وعاب كل ما يتصل بجزئيات موادّه من حيث

هي حقيقة في ذاتها ذم البكاء على الحجر والوتد، أي أنه سخر بشده مما قد نسميه، مفردات الطلل، فهجا الوقوف على الطلل في قوله:

قل لمن يبكي على رسم درس
واقفاً ما ضرّ لو كان جلس

فأخذ «الوقوف» بمعناه الحقيقي، وإمعاناً في السخرية ذمّ من يبكي على حجر أو وتد:

لا جفّ دمع الذي يبكي على حجر
ولا صفا قلب من يصبو إلى وتد

وهو يعلم أنّ التعلّق بالطلل ليس تعلقاً بحجر أو وتد أو أثافي، إنما بما ترمز إليه كل هذه الأدوات وغيرها مجتمعة مما يشير إلى فراق الأحبّة أو ضياع الماضي، وأبو نواس أذكى من أن يجهل ذلك، ولكنه كان يحاول أن يطمس موضوعاً ليحلّ مكانه موضوعاً آخر وهو الخمر: لأنّ الخمر قد تصلح في نظره أن تكون رمزاً لحضارة، والتخلص مما يذكر بالبداوة، ولكنّ الشعراء لم يستمعوا إلى دعوته، وكان لذلك أسباب منها:

١- أنه لم يستطع أن يجعل الخمر فاتحة لكل ضروب الموضوعات الشعريّة.
٢- ووجد بعض الخلفاء ينهونه عن التغني بالخمر.
٣- وحوّل الخمر إلى طلل من نوع جديد إذ عاد فيها إلى الدار، وإلى الآثار التي تذكّر باجتماع الندامى وتفرقهم:

ودار ندامى عطّلوها وأدلجوا
بها أثر منهم جديد ودارس
مساحب من جرّ الزقاق على
الثرى وأضغاث ريحان جنيّ ويابس
حبست بها صحبي فجددت عهدهم
وإني على أمثال تلك لحابس

وهذا نوع جديد من الطلل فكأنّ الدعوة الجديدة لم تأت بموضوع جديد.

٤- ووجد الشعراء في هذه الدعوة تمسكاً بحضارة غريبة هي حضارة فارس:

تدار علينا الراح في عسجدية
حبتها بأنواع التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفي جنباتها
مهاً تدريها بالقسيّ الفوارس
فللخمر ما زُرّت عليه جيوبها
وللماء ما دارت عليه القلانس

٥- واشتم بعض النّاس في هذه الدعوة رائحة الشعوبية حين أزرى بالأعراب - أي الأصول العربية:

فمن تميمٌ ومن قيسٌ ولفّهما
ليس الأعاريب عند الله من أحد

لكل هذه الأسباب كانت ثورة أبي نواس على الطلل عرجاء: لأنّ أبا نواس نفسه كان يفيء إلى المطالع الطلليّة كلما وجد أنّ موضوع القصيدة لا ينسجم والمطلع الخمري، وحين وجد أنّ بعض الخلفاء ينهونه عن الخمر، واتخذ هذا النهيّ مجالاً ليذكر الخمر بدلاً من أن يلتزم بما أُمر، مدعياً في الوقت نفسه أنه انقاد لما أُمر وأنه لا يذوق المدام إلاّ شميماً.

وعلى الرغم من كل ما قلته في محاولة أبي نواس فإنّ هذا لا يعني أنني أنكر عليه ما قاله في الخمر فإنّ قصائده في الخمر تعدّ من أروع الشعر الجميل وأكثره احتفالاً بالتنوع وتوليد المعاني والاهتمام بالصور الشعريّة.

وفي الواقع الشعري استمر الطلل موضوعاً أساسياً في القصيدة بعد أبي نواس وهذا مما يدلّ على رسوخ التقاليد الفنيّة التي ألفها النّاس. وكان من الطبيعي أن لا يجد المتنبي حرجاً من افتتاح القصيدة بالطلل لا بالخمر: لأنه في كثير من شعره يتغزل بالبدويات وينفر من تمويه الحضريات ومن جمالهن المجلوب بالتطرية، ومضغهنّ الكلام:

أفدي ظباء فلاة ما عرفن بها
مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيب
ولا برزن من الحمام مائلة
أوراكهنّ صقيلات العراقيب
ومن هوى كل من ليست مموّهة
تركت لون مشيبي غير مخضوب
ومن هوى الصدق في قولي وعادته
رغبت عن شعر في الرأس مكذوب

وهناك سبب ثان كان يصرف المتنبي عن الإعجاب بطريقة أبي نواس - في ذمه للأطلال وتعصبه للخمر. إذ كان المتنبي لا يستمرئ الخمر ولا يُقبل عليها حتى إنه لم يشربها إلاّ مرتين اضطراراً أو مجاملة. ومع أنّ نظرة المتنبي إلى الطلل كانت تتلاءم مع طبيعة حياته التي بُنيت على التنقل، والامتحان بالشوق إلى الأمكنة، ومعاناة الفراق ودواعي الاشتياق، فإنّ المطالع الطللية في قصائده قليلة نسبياً. إذا قورنت بالمطالع غير الطللية. أو المطالع التي يهجم فيها على الموضوع دون مقدمات. وعلى الرغم من قلتها فإني أستميح القارئ إذا أنا لم أوردها مجتمعة في هذه الكلمة واكتفيت بنماذج منها.

وتتميز المطالع الطللية لدى المتنبي بأنها جامعة لعناصر كثيرة من تلك التي لابدّ من أن تكون ذات صلة بالطلل كالبكاء والوقوف وسؤال الديار والرسوم وعدم توقع جواب منها، والشوق إليها، وتأثيرها في نفس المحب، وإثارة الذكريات، وغير ذلك كثير.

ما الشوق مقتنعاً مني بذا الكمد

حتى أكون بلا قلب ولا كبد

ولا الديار التي كان الحبيب بها

تشكو إليّ ولا أشكو إلى أحد

ما زال كلّ هزيم الودق ينحلها

والشوق يُنحلني حتى حكت جسدي

ففي البيت الأول تصوير إيحائي لشدة الشوق الذي يزداد قوةً بعدم بثّ الشكوى إلى أحد. فهو في ذلك كالديار التي لا تشكو، والمطر يأخذ منها ويجعلها نحيلة كما يُنحل الشوقُ الشاعرَ نفسه. إنّ بناء هذه الأبيات على المشاكلة بين الديار والشاعر، وتوحدهما معاً، هو الذي يكسب الأبيات طرافة، إذ حقق الشاعر بالتماثل بينه وبينها «أنسنة الديار».

وفي قطعة أخرى يقول:

غجنا فأذهب ما أبقى الفراق لنا

من العقول وما ردّ الذي ذهبا

سقيته عبرات ظنّها مطراً

سوائلاً من جفون ظنّها سحبا

دار الملمّ لها طيفٌ تهدّدني

ليلاً فما صدقت عيني ولا كذبا

نأيته فدنا، أدنيته فنأى

جمشته فنبا، قبّلته فأبى

فراق الديار أذهب جانباً من عقول الملمين بها ولقاؤها لم يردّ ما ذهب من عقولهم، ودخل هنا في المشهد طيف المحبوبة، ولكنه لا يدري هل كان حقاً ما رآه، وفي الوقت نفسه لا يستطيع أن يقول إنّ الطيفَ كذب عليه. ثم عابث الطيف: نأى عنه فدنا، اقترب منه فنأى، جمشه فنبا، حاول تقبيله فأبى. إنّ هذه الحركة التخيلية في كل بيت من هذه الأبيات لم تعُدّ في هذا الوضع تصويراً للطلل؛ لأنها تجاوزت ذلك بكثير.

لابدّ أن يلحظ قارئ هذه الأبيات عنصر المبالغة الجميلة، والمتنبي معذور في ركوب المبالغة لأنّ كثرة القول في الطلل حتى عصره ضيّقت عليه ما تبقى من مجال في الموضوع فكانت المبالغة إحدى طرقه في التفرّد والابتكار، وإنك لتجد هذه المبالغة واضحة في قوله:

بكيتُ يا ربعُ حتى كدتُ أبكيكا

وجدتُ بي وبدمعي في مغانيكا

فعِمْ صباحاً لقد هيجتَ لي شجناً

واردد تحيتنا إنّا محيوكا

بأيّ حُكْمِ زمانٍ صرتَ متخذاً

ريمَ الفلا بدلاً من ريم أهليكا

أيام فيك شموس ما انبعثن لنا

إلاّ ابتعثن دماً باللحظ مسفوكا

والعيش أخضر والأطلال مشرقة

كأن نور عبيد الله يعلوكا

البيت الأول يحمل كل المبالغة. أمّا سائر الأبيات فإنها من المكرور المعاد، والشطر الأخير يؤكد أنّ المقدمة تحمل التخلص إلى المدح، والممدوح هو عبيدالله ابن يحيى البحتري. وقد كانت المبالغة في البيت الأول تومئ إلى أنّ الشاعر سيسلك طريقاً مختلفاً عمّا صار مألوفاً في الطلل.

غير أنّ الذروة في هذه المطالع الطللية تتجلى في

الأبيات التالية التي جمعت بين المبالغة ومخالفة المألوف حين رفع الطلل إلى مكانة تلتبس بالقداسة:

فديناك من ربع وإن زدتنا كربا
فإنك كنت الشرق للشمس والغربا

وكيف عرفنا رسم من لم يدع لنا
فؤادا لعرفان الرسوم ولا لبا

نزلنا عن الأكوار نمشي كرامة
لمن بان عنه أن نلم به ركبا

نذم السحاب الغر في فعلها به
ونعرض عنها كلما طلعت عتبا

ومن صحب الدنيا طويلاً تقلبت
على عينه حتى يرى صدقها كذبا

وكيف التذاذي بالأصائل والضحى
إذا لم يعد ذاك النسيم الذي هبا

فتفدية الربع شيء جديد. لكن البيت الثاني قد مرّ ما يشبهه في شعر المتنبي نفسه. والنزول عن الأكوار إجلالاً لساكنة الربع وذم السحاب بسبب تأثيرها في الربع، بمحو بعضه وتهديم بعضه، والتصريح بأنّ الدنيا تغيّرت في عيني من عاش طويلاً فأصبح صدقها لديه كذباً. وهذا التغيّر أصاب الشاعر الذي أصبح لا يلتذ بالأصائل والضحى لأنه فقد هبوب النسيم الذي كان يجيء من جهة المحبوبة-أقول: كل ذلك مجتمعاً شيء بالغ الجدة في وصفه الديار والأطلال. وبه تميّز المتنبي عن من وصف الديار قبله. لقد بدت المبالغة حين اجتمعت مع مخالفته الشعراء الآخرين حين حلّت الديارُ مكانةً شبه مقدسة. وكأن المتنبي ينظر إلى قوله تعالى ﴿ اخلع نعليك إنك بالوادي المقدّس طُوًى ﴾ فلابسُ النعل يخلع نعله إذا حلّ في مكان مقدس، وراكب المطية يترجل ويلاقي الربع إكراماً للمحبوبة ماشياً.

ليس الحديث عن وصف الطلل لدى المتنبي خير ما يصوّر تفرده ولكني باختياري لهذا الموضوع أردت أن أقول إن سمة العظمة واضحة في أبسط الموضوعات التي طرقها المتنبي: فموضوع الطلل ربما أصبح مسؤوماً لكثرة تكرار الشعراء له. ولكنّ المتنبي تأتّى إلى إبرازه مشرقاً جديداً لا يقلّ روعة عن غيره من الموضوعات، وكان ذلك رداً على ما حاوله أبو نواس من أجل التجديد. وقد لاحظتُ أنّ أبا الطيب يؤثر لفظتي «ربع» و «دار» على لفظة «طلل» لأن الكلمتين الأوليين أدلّ على العمران الحضاري الذي كان يعيش فيه المتنبي. ومن الواضح أن أبا الطيب تخلّى عن «استبكاء» الصاحب المرافق له: لأنه في إلمامه بالربع يسير في جماعة: وقوله «نزلنا عن الأكوار» تدلّ على الجماعة وليس على اثنين.

ولم يتخلّ المتنبي عن ذكر الربع (أو الطلل) في كل مراحل حياته. ففي مرحلة قصائده السيفيات (أي التي مدح بها سيف الدولة) كانت أول قصيدة قالها:

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه
بأن تسعدا والدمع أشجاه ساجمه

ثم قال في تلك المرحلة:

أيدري الربع أيّ دم أراقا
وأيّ قلوب هذا الركب شاقا

وبعدها قصيدة «فديناك من ربع وإن زدتنا كرباً» التي عرضت لها في ما تقدّم. وبعدها:

أجاب دمعي وما الداعي سوى طلل
دعا فلبّاه قبل الركب والإبل

فهذه أربع قصائد في مرحلة «السيفيات» وواحدة في مرحلة «العضديات» - أي التي مدح بها عضد الدولة وابن العميد - وهي آخر المراحل [2]. ■

---

[1] من رسالة الدكتور إحسان عباس إلى مي مظفر بتاريخ ٢٠٠٢/٢/١٠.

[2] اعتمدت في اقتباس شعر المتنبي على ديوانه الذي حققه ونشره الدكتور عبدالوهاب عزام رحمه الله (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر) ١٩٤٤، وهو مرتب ترتيباً تاريخياً.



بسم الله الرحمن الرحيم

« المخلوقات الخرافية في الشعر الجاهلي »

د . عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي
كلية اللغات / جامعة بغداد

عندما يسدل الليل ستاره ويغمر الظلام ، والسكون والوحشة كل شيء تبسط الاوهام سلطانها على النفوس وتتجسم المخاوف والاحلام اشباحاً وخيالات مرعبة ، لا سيما حين تكون البيئة صحراء منبسطة مترامية الاطراف ، ومن هذا المنطلق ادعى كثير من العرب انهم رأوا الجن وخالطوها وصادقوها وخاصموها ، ونسلوا منها وكان حديثهم في هذا محض خرافة ، ولكنها خرافة لم تقتصر عليهم وحدهم فقد شاركتهم أمم الارض قديماً هذه الخرافات ومايزال الكثير ممن لم تصقل العقيدة او المعرفة عقولهم يؤمنون بها في شتى انحاء العالم ..

وقد خلت دواوين الشعراء الجاهليين بحسب اطلاعنا من لفظة (خرافة) في معنيها اللغوي والاصطلاحي ، ماعدا نصاً شعرياً واحداً منسوباً الى « عبد الله بن الزبعري » قاله قبل اسلامه منكراً البعث بعد الموت :

حيـــــاةٌ ثم مـــــوتٌ ثم نشـــــرٌ
حـــديثُ خـــرافـــةٍ ويـــا ام عمـــرِ[1]

ولم ترد كلمة (خرافة) في القرآن الكريم [2] اما الحديث الشريف فقد وردت فيه اللفظة مقترنة برواية مشهورة ، خلاصتها ، أن رجلاً تحدث بين يدي رسول الله (ﷺ) بحديث ، فقالت امرأة من نسائه هذا حديث خرافة ، فقال (ﷺ) خرافة حق، يعني ما تحدث به عن الجن [3] وفي رواية اخرى « في حديث عائشة (رضي الله عنها) ، قال (ﷺ) لها : حدثيني ، قالت : ما احدثك حديث خرافة .[4]

وذكرت بعض المظان قصة جاء فيها ، ان خرافة رجل من بني عذرة ، او جهينة استهوته الجن ، فلما خلت رجع الى قومه : وجعل يحدثهم بالاعاجيب من احاديث الجن ، فكانت العرب اذا سمعت حديثاً لا أصل له ، قالت « حديث خرافة » [5] فجرى على السن الناس ، تصويراً لكل ما يكذبونه من الاحاديث وحكماً عليها ولكل ما يستلح لما فيه من مبالغات ويتعجب منه وقد استعملت كلمة « خرافة » استعمالاً شمل الاحاديث والقصص حتى ما يتعلق بالحيوان والطير والشجر ، « واول من صنف الخرافات وجعل لها كتباً واودعها الخزائن ، وجعل بعض ذلك على السنة الحيوان ، الفرس الاول » [6] وكان الخرافة وفقاً لما اورده ابن النديم هي ذلك النوع من قصص الحيوان والطير والبهائم والناس الموضوعة بقصد الموعظة والاعتبار مع الايجاز في ايراد مفرداتها .

ان افكار الانسان الجاهلي المستمدة من عالم الخيال ومن مضامينه الغيبية مما نجده مبثوثاً في الشعر الجاهلي محكوماً - بمستويات متباينة - بخرافات واساطير ومعتقدات ضاعت جذورها الاولى مع ضياع الكثير من تراث الجاهلية .

ويمكننا تصور الارتباط الغيبي في علاقة الانسان بما يحيط به ، ومن ذلك « ايمان الناس بوجود ارواح خفية يسميها العرب جناً ويسميها غيرهم اسماء لا تخرج في معناها وصفاتها واعمالها عما نسبه العرب الى الجن ، من قدرة فوق قدرة الناس ، وجلب الخير او الضر اليهم ، والقيام بخدمتهم ، ومن انقسامها الى ملائكة او جن خيره والى شياطين او ارواح شريرة قادرة على التشكيل باشكال خاصة »(٧) فاقت في مهمتها المهمة التي ادتها الالهة في مخيلته ، حتى ان الشاعر الجاهلي عدها مصدر نبوغه في الشعر :

وما كنتُ شاجِرداً ولكن حسبتني
اذا مِسْحَلٌ سدّى لي القول انطقُ
شريكان فيما بيننا من هوادةٍ
صفيّان جنّيٌ وإنْسٌ موفّقُ(٨)

وقد شاعت فكرة شياطين الشعراء ، عند العرب ، كما شاعت عند غيرهم من الامم ، فقد اعتقدوا بوحي الشياطين الى الشعراء ، بسحر البيان وبديع القول في لغة راقية ، وقول موزون هو الشعر .

والشعر ظاهرة لا يستطيعها في كل الامم والعصور الا قليل ، وهم لا يعرفون سبب امتيازهم فيها ، ولا أصل قدرتهم عليها ولكنهم ينطقون بهذا الكلام الذي يمتاز من غيره من الكلام بنظام خاص في تركيبه ،(٩) وحالات غريبة تحيط بالشعراء اذا ألقي اليهم وحيه وهبط عليهم شيطانه .(١٠)

وقد آمن العرب بهذه الفكرة في عهد الاساطير ، وظلت شائعة عنهم حتى حفظها عصر التدوين ، فاخبرنا الرواة ، وسجل لنا المؤلفون شيئاً مما كان يعتقد اباؤهم في الجاهلية مما يخص شياطين الشعراء .

وقد أورد الجاحظ قصيدة للحكم بن عمرو البهراني أشار فيها الى انه تزوج الغول ، وتحدث فيها عن نسبها فجعل لها صلة بشياطين الشعراء ، اذ جعلها بنت عمرو ، وجعل خالها مسحل الخير ، كما جعل له هو صلة بالجن ، ولو من بعيد ،(١١) وهو ما نجده في قوله :

وتزوجتُ في الشبيبة غولاً
بغزال وصدقتي زِقُّ خمر

....

بنت عمرو وخالها مِسحل الخير
ر وخالي هميمُ صاحبُ عمرو(١٢)

« فإنهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر »(١٣)

ويتأتى هذا الاعتقاد من عدم ايمانهم بقدرات الشاعر وابداعاته الذاتية فيعزون نجاح الشاعر الى قوى خفية ، غالباً ما يكون الشيطان زعيمها ، فلشدة اعجابهم بقصائدهم ، وجمال معانيها ، اعتقدوا بانها توحى اليهم من شياطين الشعر ، وقد ذكر الاعشى « مسحلا » حين هجاه « جهنام » فقال :

دعوتُ خليلي مسحلاً ودعوا له
جِهِنّام ، جَدْعاً للهجين المُذمّم

....

حباني أخي الجنّيّ نفسي فداؤهُ
بأفيَحَ جيّاشِ العشيّاتِ خِضْرمِ
فقال ألا فانزِلْ على المَجدِ سابقاً
لك الخيرُ قُلّد اذ سبقت وأنعِمِ(١٤)

وتحدث الثعالبي عن شياطين الشعراء فقال « أن الشعراء تزعم ان الشياطين تلقي على افواهها الشعر وتلقنها إياه ، وتعينها عليه وتدعي أن لكل فحل منهم شيطاناً . يقول الشعر على لسانه ، فمن كان شيطانه امرد ، كان شعره اجود »(١٥)
بل انها تخيره اشعارها كما يقول امرؤ القيس :

تخيرني الجنُّ أشعارها
فما شئتُ من شعرهن أصطفيتُ(١٦)

وهي من حوله تردد اشعاره وتذيعها وتتغنى بانشادها :

انا الشاعر المرهوبُ حول توابعي
من الجنّ تروي ما أقول وتعزف(١٧)

ولعل مصدر الخوف من الهجاء راجع الى ما وقر في نفوس العرب من أن « لكل شاعر صاحباً من الجن والشيطان »(١٨)
حتى نعت الشعراء بـ(كلاب الجن) وذلك ما انتهت اليه قناعة الشاعر عمرو بن كلثوم الذي لخص هذه الحقيقة بقوله : وقد

هرت كلابُ الجنّ منا
وشذبنا قتادة من يلينا

قال الجاحظ عند انشاده هذا البيت براويه « كلاب الجن » وهي رواية ابي عمرو الشيباني ابتداء :
فإنهم يزعمون ان كلاب الجن هم الشعراء .(١٩)
وذكر ابو زيد القرشي(٢٠) قصصاً خرافية عن رواة خرجوا الى البادية وقابلوا بعض الجن على هيئة ظباء وفي صورة شيوخ وصبية فيسأل الرواة الجن عن أشعر العرب فينشد الجني شعراً لاحد المشهورين من شعراء الجاهلية وينسبه لنفسه ، ونجد ان شيطان القصة الاولى وبطلها هو « هبيد » صاحب عبيد الابرص وبشر بن ابن خازم ، اما شيطان القصة الثانية ، فهو مسحل السكران بن جندل صاحب الاعشى ، وقد اخبرنا ان لافظ ابن

لاحظ هو شيطان امرىء القيس ، اما هاذر فصاحب زياد الذبياني .[٢١]

ولم يخل زهير بن ابي سلمى من ان يكون له شيطان ايضاً على زعم بعض الرواة وان النبي (ﷺ) راه فاستعاذ بالله من شيطانه وكان له مئة سنة ، فما لاك بيتاً حتى مات .[٢٢]

لقد احتوت بعض مضامين التشكيل الخرافي في الشعر الجاهلي اوهاماً آمن بها الشاعر بوصفها مسلمات بديهية لا يرقى الشك الى صحتها فمثلاً بعد ان يغيب عن الشاعر مصدر نبوغه الشعري ، يبرز ربط هذا الابداع بقوة خفية تُمَكِّن الشاعر من انجاز الاثر الشعري دون سواه .

ذهب ابن حُجـر بـالقـريض وقـولـه
ولقـد اجـاد فمـا يُعـابُ زيـادُ
لله هـاذرُ اذ يجـود بقـولـه
انّ ابن مـاهـر بعـدهـا لجـوادُ[٢٣]

وقد تعرف قبائل هذه الشياطين من دون اسمائهم ، فشيطان حسان بن ثابت ينسب الى بني الشيصبان إحدى قبائل الجن : فقد روي عن ابي عبيدة[٢٤] ان السعلاة لقيت حسان بن ثابت في بعض طرق المدينة وهو غلام ، قبل ان يقول الشعر فبركت عليه وقالت انت الذي يرجو قومك ان تكون شاعرهم ؟ قال : نعم ، فقالت انشدني ثلاثة ابيات ، والا قتلتك فقال :

إذا مـا تـرعـرع فينـا الغـلام
فمـا ان يقـال لـه من هُـوَهْ
اذا لم يَسُـد قبـل شـد الإزار
فـذلـك منـا الـذي لا هُـوَهْ
ولي صـاحب من بني الشيصبـان
فحينـاً اقـول وحينـاً هُـوَهْ[٢٥]

فالجن هم الذين يعينون الشعراء على الابداع ، لان لديهم لبناً عجيباً يقدمونه لهم فمن يشرب منه يصبح اشعر قومه ولكن معظمهم لا يشربونه لكراهة طعمه فلا يدرون سر فعله الا بعد فوات الاوان .[٢٦] ومن الافكار الخرافية الاخرى التي رسخها الشعراء في اذهان الناس حتى بعد بزوغ الاسلام ، ان شياطينهم متفاوتون في ملكاتهم الشعرية ، وذلك ما قرره الفرزدق حين « جعل للشعر شيطانين : احدهما الهوبر والاخر الهوجل ، فمن انفرد به الهوبر جاد شعره وحسن كلامه ومن انفرد به الهوجل ساء شعره وفسد كلامه »[٢٧] وهذا يعني ان للجن ملكات متفاوتة في نظم الشعر ، وهذا ما حدثنا عنه بعض العلماء ومنهم ابن النديم في ذكره كتاباً للمرزباني سماه « كتاب اشعار الجن » .[٢٨] وقد عرض الشبلي شعراً كثيراً منسوباً الى الجن .[٢٩]

وقد تجاوز الشعراء هذا الحد وادعوا غريب المغامرات مع الجن ، واخبروا طريف النوادر[٣٠] وسنفصل القول في بحثنا هذا بحسب المخلوقات الخرافية التي ذكرها الشعراء في اشعارهم كلّاً على حدة وكما ياتي :-

الجن :

رأى علماء العربية ان الجن كلمة عربية تتضمن معنى التخفي والتستر ،[٣١] وانها من الاجتنان ، ولعدم امكان رؤية ذلك العالم اطلقت عليه كلمة الجن .[٣٢] والجاحظ اول من اهتم في البحث في هذا الموضوع ، وهو يعرفه بقوله « كل مستجن فهو جني وجان ، وجنين ، وجن » .[٣٣] والجن عند الدميري « اجسام هوائية قادرة على التشكيل باشكال مختلفة »[٣٤] ولم تكن صورة الجن متحددة بهيئة واحدة فمن الجن ما هو على صورة حيوان شاذ كالغول والسعلاة ،[٣٥] ويجيء في شكل انسان « ويسمونه شقاً »[٣٦] او في كل صوت غريب « كهواتف الجن ومعازفها »[٣٧] فضلاً عن ادعائهم « ان الجن يركب كل وحش من البهائم والطيور والارانب »[٣٨] فضلاً عن زعمهم ان الجن تتراءى في صورة الثيران والكلاب والنعام والنسور[٣٩] ومن هذا المنطلق زعم العرب « ان الجن هي التي تصد الثيران عن الماء حتى تمسك البقر عن الشرب فتهلك » .[٤٠] واننا نسلم به بوصفه معتقداً خرافياً كما سلم به غيرنا[٤١] وهو - في الاغلب الاعم - امتداد للافكار الخرافية التي سادت وادي الرافدين عندما « كان اهل بابل واشور يعتقدون ان العفاريت من الجن تدخل الاصطبلات الخاصة بالحيوانات فتؤثر فيها » .[٤٢]

ويؤكد ذلك ان القوى الخفية من الجن والشياطين كانت تشكل لازمة من لوازم الفكر الخرافي ، من منطلق ان لهذه القوى في نظر المجتمعات سطوتها على كثير من الكائنات فضلاً عن اثرها في الحيوان ، ولعل نص الاعشى كفيل باقامة القناعة في هذه الخرافة لا سيما في قوله :

وإنّي ومـا كلّفتمـوني وربّكم
ليَعْلَمُ من أمسى اعقّ واحـزنـا
لكـالثّـورِ والجِنّي يضـربُ ظهـرَهُ
ومـا ذَنْبُـهُ ان عـافَتِ المـاءَ مشـربـاً[٤٣]

وكذلك مازعموه بشان « الابل المتوحشة » من انها التي ضربت فيها ابل الجن ، وان من نسل الجن الابل الحوشية[٤٤] وتتبع باحث معاصر ما اطلقته العرب على الابل الشريرة النفارمن تسمية الابل « الجنّة » معتقدين ان « الجنان » قد ركبتها .[٤٥]

كما رصد الباحث نفسه اعتقادهم بعلاقة الابل بحيوانات ومخلوقات خرافية وهمية كالغيلان والسعالي والدواهي ، واطلاقهم على نوقهم اسماءها ، كالناقة « العنتريس » وهي الداهية الذكر من الغيلان و « العيسجور » وهي السعلاة[٤٦] وهذا يرجح الراي القائل « ان الجن والغول والسعلاة كانت من الحيوان في صميم

الفكرة الوثنية »[٤٧].

وقد نسبوا كل شيء فائق القوة والشدة ونحوهما الى الجن اذ كان يقال للقوم اذا ذكروا بالشدة : كأنهم جنة عبقر، وعبقر يعرفه ابن منظور بانه موضع بالبادية كثير الجن [٤٨] ونلمح معطيات هذه التصورات في بعض اشعارهم ، كقول زهير بن ابي سلمى

إذا فزعوا طاروا إلى مُستغيثهم
طِوالُ الرِّماح لاقِصارٌ ولاعُزْلُ

....

بخيل عليها جِنَّة عَبْقَرِيَّةٌ
جَديرون يوماً أن ينالوا ويَسْتَعْلُوا[٤٩]

واكد هذا المعنى حاتم الطائي ، فقال مفتخراً بفرسان قومه :

عليهنَّ فتيانٌ كجنةِ عبقر
يَهزُّونَ بالايدي الوشيجَ المقوما[٥٠]

فتخيلوا ان عبقر واديهم ومقامهم ، ولم يكن عبقر الموضع الوحيد الذي عدَّ مكاناً تسكنه الجن ، وان كان اشهرها ، اذ هناك مواضع اخر نسبت اليها كثرة الجن منها : جن وبار ، وجن البدي وجن البقار ، وجن سمار[٥١] وغيرها ، فكان العربي يتوهم كل مكان غير مطروق مسكناً للجن والارواح ، قال الشاعر :

وداع دعنا الليل مرخ سدوله
رجاء القِرى يامُسلم بن حمار
دعا جُعَلاً لا يهتدي لمقيله
من اللؤم حتى يهتدي لوبار[٥٢]

فهذا الشاعر الاعرابي جعل ارض وبار مثلًا في الضلال . والاعراب يتحدثون عنها كما يتحدثون عن مواطن الخرافات الاخرى ، ومنها جن البدي وهي ارض شاع عنها انها مسكونة بهم ، قال لبيد :

غُلْبٌ تشذر بالذحول كأنها
جنُّ البديِّ رواسياً أقدامُها[٥٣]

ويفخر النابغة الذبياني بفرسان قومه ويشبههم بـ « جن البقار » ، وذلك في قوله :

سهكينَ من صدا الحديد كأنهم
تحت السنور جِنَّة البقار[٥٤]

وقد اكثروا من القول انهم سمعوا عزيفها هنالك ، ولعل الذي خيل اليهم ذلك رجع الاصوات ، وصدى الريح المتناوحة ، والرعود القاصفة ، والوحوش المصوتة في بيداء كلها وهاد ونجاد ، قال الاصمعي : « انما هو من الريح على الرمل فتسمع له صوتاً والجن لا تعزف ولكن الاعراب قالوه بجهلهم »[٥٥] ومن الصور التي قوامها هذه المفردة . قول طرفة بن العبد وهو يصف لنا اجتياز طريقاً سالكاً تعزف الجن فيه ، منذ عهد قديم :

وركوب تعزفُ الجنُّ به
قبل هذا الجيل من عهد أبد[٥٦]

وقد افتخر بشر بن ابي حازم باختراق الفلاذ التي تعزف فيها الجن ، وتهدر :

وخرقٍ تعزفُ الجنان فيه
فيافيه تحنُّ بها السهام[٥٧]

اما اعشى باهله فقال في رثاء اخيه المنتشر انه كان جريئاً يمشي في البيد التي لم تطاها قدم ، فلا اثر فيها لغير الجن [٥٨] والصورة ذاتها نجدها عند المثقب العبدي ، وهي صورة منبثقة من التشكيل الخرافي الذي انتهى اليه الشاعر العربي قبل الاسلام ، حيث يقول :

في لاحبٍ تعزف جِنّانُه
منفهق القفرة كالبرجد[٥٩]

وقد علق المسعودي على ذلك فقال ان الانسان اذا صار في الاماكن المقفرة والموحشة تفكر وجبن واذا هو جبن داخلته الظنون الكاذبة والاوهام المؤذية فصورت له الاصوات ومثلت له الاشخاص [٦٠] وذلك نابع من احساسه اللامدرك بالانسحاب امام وحشة الليل وسكونه ، وخضوعه للخوف مما في البيئة من ارواح يراها معاوية شريرة ، نتخيل عزيف الجن :

تَسْمَعُ للجنِّ عازفينَ بها
تضبح من رهبةٍ ثعالبُها[٦١]

وقد ظل هذا التخيل قائماً في نفوسهم الى ما بعد العصر الجاهلي ، فجران العود النميري يقول في قصيدة غزلية قصصية :

حملن جران العود حتى وضعنه
بعلياء في ارجائها الجن تعزفُ[٦٢]

وينتظم الجن من حيث حاجتهم للطعام في فئتين ، قال وهب بن منبه : « هم اجناس فاما الصحيح الخالص من الجن فانهم ريح لا ياكلون ولا يشربون ولا ينامون في الدنيا ولا يتوالدون . ومنهم اجناس ياكلون ويشربون ويتزاوجون وهم السعالي والغيلان والقطارب واشباه ذلك »[٦٣] وقد تحدث شمر بن الحارث عن زيارتهم له فدعاهم الى طعام فاعتذروا بانهم لا ياكلون ولا يشربون ، قال شمر :

اتـــو نــــارى فقلت : منـــون ؟ قـــالـــوا
ســـراة الجن قلت عمـــوا ظـــلامـــا
فقلت : الى الطعـــــام فقـــــال منهم
زعيم نحســـــد الانس الطعـــــامـــا[64]

وقد اكثر الشعراء من ذكر صحبتهم للجن ومعاشرتهم ومخالطتهم مفاخرة بشجاعتهم وقدرتهم على ما يعجز عنه الناس ، وتجاوزوا ذلك الى الزواج بهم ، فقد راجت قصص زواج الانس بالجن في الادب العربي القديم ، ولعل هذا الزواج عائد الى رواج السحر والخرافة عصر ذلك ، ورواج ما كان يتحدث به السمار والرواه ، وقد افرد ابن النديم في الفهرست ثبتاً باسماء عشاق الجن من الانس وعشاق الانس من الجن ، لان الاسمار والخرافات كانت مرغوباً فيها حينئذ لما فيها من غرائب، تشوق السامعين وتشدهم اليها .[65]

وعلى قدر هيمنة الموروث الفكري الهائل ، وتمثل مجموع مفرداته في النص الشعري الجاهلي ، فان الشاعر عندما يستقي من الموروث الخرافي ليس من شأنه التحقق من الجذور الاول والتقيد بالاصول ، بل يجد في وسع موهبته الفنية ، قدرة على التحوير والتشكيل الجديد تُفقد الخرافة معالم شخصيتها الاولى وتمنحها حياة جديدة . وقد اظهر النابغة الذبياني الفهم الخرافي الشائع في عصره على صورة لا تماثل الحقيقة الواردة في القرآن الكريم فنجده يشبه قدرة الممدوح على الفعل بقدرة النبي سليمان « عليه السلام » المستمدة من الاله حين سخر له الجن لبناء تدمر بالعمد والصخر فيقول :

ولا أرى فـــاعـــلاً في النـــاس يشبهُـــهُ
ومـــا احـــاشي من الاقـــوام من احـــد
الا سليمـــــانَ اذا قـــــال الإلـــــه لـــــه
قم في البـريـةِ فـاحـدُدهـــا عن الفنـد
وخيس الجنَّ إنّي قـــــــد أذِنتُ لهم
يبنـــونَ تَـدمُـرَ بـالصُّفـاحِ والعمـدِ[66]

وهي صورة ربما تناقض سعة الامتداد الجغرافي الذي ال الى حكم سليمان « عليه السلام » وربما تناقض الحقيقة التاريخية لبناء تدمر على ايدي الجن لما رأوا من منعتها الباهرة وصنعتها العجيبة .[67]

الغول :

ذكرنا ان الجن اصناف وطبقات ، نضع الغول في طليعتها لذيوع شهرتها وتنوع الاساطير والخرافات الواردة عنها ، والغول جنس من الجن والشياطين وهم سحرتهم[68] والجمع اغوال و التغول التلون[69] والغول في مفهوم اهل اللغة العربية تعني الهول والخوف والهلاك والموت والشر جميعاً . قال الشاعر :

= ألم يحـــزنـــك أنَّ الـــدهـــر غـــولٌ
ختـــور العهـــد يلتهمُ الـــرِّجـــالا[70]
= ألم يحـــزنـــك أن أبـــاك عـــانٍ
وانت مُغيْب غـــــالتْـــــكَ غـــــولُ[71]

وعلى الرغم من ان بعض رواة الحديث ياتي بحديث نبوي ينفي وجود الغول نفياً مطلقاً « ... لا هامة ، ولا صقر ، ولا غول »[72] فان بعض العرب ظلوا يعتقدون بوجود هذا الكائن الخرافي ، ويدل على ذلك ما اورده المسعودي من ان الفلاسفة انفسهم كانوا يعتقدون بوجود الغول ، وهو « حيوان شاذ من جنس الحيوان مشوه لم تحكمه الطبيعة ، وانه لما خرج منفرداً في نفسه وهيئته توحش من مسكنه فطلب القفار »[73] وانه يتغول في الخلوات « ويظهر لخواصهم في انواع الصور ، فيخاطبونها ، وربما ضيفوها ، وقد اكثروا من ذلك في اشعارهم »[74] ومثال هذا قول تابط شراً :

وأدهَـمَ قـد جُبـتُ جُلبـابَـهُ
كمـا اجتـابـتِ الكـاعـبُ الخَيـفـلا

....

علـى شَيـمِ نـارٍ تَنَـوَّرْتُـهـا
فبـتُّ لـهـا مـدبـراً مُقبـلا
فـاصْبَحـتُ والـغـولُ لـي جَـارَةٌ
فيـا جـارتـا أنـتِ مـا أهـولا[75]

والعرب تزعم ان الغول تتلون وتضلل « وذلك انها كانت تتراءى لهم في الليالي واوقات الخلوات ، فيتوهمون انها انسان فيتبعونها ، فتزيلهم عن الطريق التي هم عليها وتتيهم[76] (كذا) ، وهذا ما اكده كعب بن زهير مبيناً تلون الغول وتشكلها بهيئات وحالات مختلفة في قوله :

يـاويحـهـا خُلَّـةً لـو أنَّـهـا صـدقـتْ
مـا وعـدتْ أولَـو انَّ النُّصـحَ مقبـولُ
لكنّـهـا خُلّـةٌ قـد سِيط من دَمِـهـا
فَجْـعٌ وَوَلْـعٌ وإخْـلافٌ وتبـديـلُ
فمـا تَـدُومُ على حـالٍ تكـونُ بـهـا
كمـا تلـون في اثـوابـهـا الـغـولُ[77]

وتتصور الغول بصورة شاذة قبيحة وتتلون بالوان شتى :-

اصـابت العـامَ رِعـلاً غـولُ قـومـهم
وسطَ البيـوت ولـونُ الغُـولِ الـوانُ[78]

وهي مهما تشكلت بهيئات مختلفة ، تتميز دوماً بكون رجلها رجل حمار .(٧٩) ويزعمون ان شق عين الغول بالطول وهو ما نجدة في وصف بعضهم لها :

وحافر العنز في ساق مُد ملجة
وجفن عين خلاف الانس بالطول(٨٠)

اما تابط شراً فقد تعامل مع الغول عن قرب ولقيها وصحبها وتقاتل معها ، كما شاع انه دعي بهذا الاسم لانه تابط الغول واتى بها الى امه فالقاها بين يديها فسئلت امه عما كان متابطاً فقالت : تابط شراً(٨١) فها هو يصفها فيقول :-

إذا عَيْنانِ في راس قبيحٍ
كراس الهِرِّ مَشْقُوقِ اللِّسانِ
وساقا مُخْدَجٍ وَشَواةُ كَلْبٍ
وثَوْبٌ من عباءٍ أو شنانِ(٨١)

فالغول كما تبينا من صورها قبيحة الهيئة غريبتها ، وقد اختلف الشعراء في تصويرها فهذا عنترة يصورها لنا كضوء المشعل ، قطعة من نار ملتهبة ووجه اسود قد استدارت اللهبة حوله وتركته مظلماً اما عيونها فزرقاء اللون :

والغولُ بينَ يديَّ يخفى تارةً
ويعودُ يَظْهرُ مثلَ ضوءِ المشعلِ
بنواظرٍ زُرْقٍ ووجهٍ أسودٍ
وأظافرٍ يُشبِهْنَ حدَّ المِنْجَلِ(٨٢)

ولم يلاحظ عنترة انيابها كما تنبه لها سلفه امرؤ القيس الذي قال :

ايقتلني والمشرفي مضاجعي
ومسنون زرق كانياب أغوال(٨٤)

وواضح ان الغاية البلاغية هنا من التشبيه هي التقبيح والترهيب ، لذلك تراهم ترغبون في التخلص منها بقتلها ليرتاحوا من كابوس الوهم الذي سيطر على عقولهم عندما تتهيأ لهم ، وبما أنها غريبة باشكالها واطوارها فلابد من ان يكون لطريقة قتلها فن خاص فلا يجوز ان تضرب اكثر من ضربة واحدة محكمة لانهم يزعمون ان الغول اذا ضربت ضربة ماتت ، فان اعاد الضارب ضربة اخرى قبل ان تموت فانها لا تموت .(٨٥) وغالب القول ان الغول عندهم انثى ، وقد اورد الجاحظ بيتاً يثبت ذلك .

وتزوجت في الشبيبة غولاً
بغزال وصدقتي زق خمر(٨٦)

« فزعم انه جعل صداقها غزالاً وزق خمر ، فالخمر لطيب الرائحة ، والغزال لتجعله مركباً ، فإن الظباء من مراكب الجن »(٨٧) وهذا ما يؤكده تابط شراً الذي لم يكتف بصحبة عابرة للغول بل راودها عن نفسها فابت فقتلها وفي ذلك قال :

وطالبتُها بُضْعَها فالتوتْ
بوجهٍ تهوَّل فاستغولا
فقلتُ لها : ياانظري كي ترى
فولَّتْ فكنتُ لها اغوَلا
فَطارَ بقحفِ ابنةِ الجنِّ ذو
سفاسِقَ قد أخلقَ المِحْمَلا(٨٨)

والشعراء يفخرون بالوصول الى الفيافي والقفار البعيدة فضلاً عن مرافقة الغيلان مدللين بذلك على تفردهم في اعماق الصحراء مثبتين شجاعتهم بهذه الصحبة والمرافقة كما يحدثنا تابط شراً في قوله :

....

في خيثُ لا يَعْوِتُ الغادي عَمَايَتَهُ
ولا الظَّليمُ به يَبْغي تهبُّادا(٨٩)

والغول لا تخرج على الناس اذا كانوا جماعات ، لانها تتهيب الجماعة وتتحاشاها ، وانما تخرج عليهم اذا كانوا وحداناً كما اسلفنا القول . ولذلك فهي لا تخرج في سوق عامرة ولا في مدينة آهلة ، ولا طريق معمور ، ولا مكان مطروق ، وانما تلزم الامكنة البعيدة ، والأودية العميقة والفيافي القفرة فتقيم فيها ولذلك قالوا « شيطان الحماطة ، وغول القفرة وجان العشرة »(٩٠) وكانوا في الجاهلية اذا اعترضتهم الغول في هذه الفيافي يرتجزون قائلين :

يارجل عنز انهقي نهيقا
لن نترك السبسب والطريقا(٩١)

« وكانت العرب قبل الاسلام تزعم ان الغيلان توقد بالليل النيران للعبث والتحيل واختلاف السابلة » .(٩٢) وهذا ما نجده في قول الشاعر :

فلله دَرُّ الغول أيُّ رفيقةٍ
لصاحب قفر خائفٍ متقتِّرِ
أرنَّتْ بلحنٍ بعد لحنٍ وأوقدتْ
حواليَّ نيراناً تلوحُ وتزهرُ(٩٣)

وكثرة ما أورد من هذه الخرافات والاساطير يدل على ان وجود الغول او الاعتقاد بها قبل الاسلام كان واضحاً جلياً ومتمكناً في الخيال العربي ، فقد رسموا لها صوراً دقيقة ومفصلة ووضعوا لها اصولاً وخرافات عابثة وشريرة مرعبة وتحدثوا عن لقائهم اياها ليلاً ونهاراً .

ويظهر ان العرب تروعوا من الغول فلجأوا الى الرسول صلى الله عليه وسلم ليرشدهم الى سبل اتقائها فقال النبي صلى الله عليه وسلم « اذا تغولت لكم الغيلان فنادوا بالآذان .... »[٩٤].

ومجمل القول ان الغول نوع من الجن تشكل في هيئات مختلفة ، مثلها العرب في اقبح الصور للدلالة على ما ترمز اليه من حال منكر مخيف ، وهي لا تدوم على حالة واحدة فتراها تضمحل كالسراب ، لذلك دعوها ايضاً خيتعورا ، قال الشاعر :

كل انثى وان بدا لك منها
آية الحب حبها خيتعور[٩٥]

وهي - بعد ذلك - خرافة متداولة بين الناس ، لا وجود لها في الواقع ، يخوف بها الاطفال ، كما يخوفون من « السعلاة » او « السعلوة » ، وقد انتفع الشعراء بهذه الخرافة بوجوه متعددة فهم قد استحضروها في قصائد فخرهم بقطع الفيافي الموحشة التي لا يجتازها احد في الاعم الاغلب ، وهم قد استحضروها في مواطن حديثهم عن شجاعتهم وقدرتهم على التغلب من لا يستطيع سائر الناس التغلب عليه ثم انهم استحضروها في مواطن الحديث عن امور اخرى فردية او قبلية كان لصورتها قدرة تعزيز الموقف او الفكرة التي يعالجونها .

السعلاة

هي نوع من المتشيطنة مغايرة للغول وهي اخبث منها ، وقيل هي الانثى من الغيلان [٩٦] او هي « اسم لواحدة من نساء الجن ، اذا لم تتغول لتفتن السفار »[٩٧] والجمع سعالي وهي ترمز الى الصخابة والبذاءة والشناعة ويقال استسعلت المرأة أي صارت كالسعلاة بمعنى بذيئة صخابة[٩٨] وفي ذلك قال احد الشعراء :

لقد رأيت عجباً مذ امس
عجائزاً مثل السعالي خمسا
ياكلن ما اصنع همساً همسا
لاترك الله لهن ضرسا[٩٩]

وقال الاخر :

ويأوي الى عطل بائسات
وشعث مراضيع مثل السعالي[١٠٠]

« فاذا كانت المرأة قبيحة الوجه سيئة الخلق شبهت بالسعلاة »[١٠١] لتلونها وبذاءتها ، وربما شبهت المرأة بها لحدة طرفها وسرعة حركتها ، وهذا ما نجده في تشبيه الاعشى لسبايا من نساء الاعداء :

وَشُيوخ حَرْبى بشَطَّي اريك
وَنساء كأنَّهُنَّ السَّعالي[١٠٢]

اما جران العود النميري فيقدم لنا صورة طريفة لزوجتيه من خلال قوله :

لقد كان لي من ضرتين عدمتني
وعمّا الاقي منهما متزحزحُ[١٠٣]
هي الغولُ والسعلاة حلقي منهما
مُخَدَّشٌ مابين التراقي مُجَرَّحُ

وتختلف السعلاة عن الغول ، فالسعلاة ما يتراءى للناس في النهار والغول ما يتراءى للناس بالليل[١٠٤] ونجد الشبلي في آكامه يجعلها نوعاً منفرداً من الجن معتمداً على اقوال الرواة : قال « وزاد على اصناف الجن الثلاثة بعض الرواة صنفاً يحلون ويظعنون وهم السعالي »[١٠٥] وللسعلاة ضبائع تماثل طبائع الغول فهي تعترض المسافرين ايضاً وتوقع بهم ، وقد تهوى احد الناس ، ويُزعم ان بعض العرب من نسلها[١٠٦] فهناك قبائل - بحسب اعتقادهم - مولدة من الجن والانس ، اشهرها بنو السعلاة ، ابتدأت برجل منهم « يدعى عمرو بن يربوع ، تزوج السعلاة وانها كانت عنده زماناً ، وولدت منه ، حتى رأت ذات ليلة برقاً في بلاد السعالي فطارت اليهم »[١٠٧] فقال ابو زيد في ذلك :

رأى برقاً فأوْضَعَ فوقَ بكْرٍ
فلا بِكِ ما أسَالَ وما أغاما

ومن هذا النتاج المشترك ، وهذا الخلق عندهم ، بنو السعلاة من بني عمرو ابن يربوع [١٠٨] وفيه قال الراجز :

يا قاتل الله بني السعلاة
عمرو بن يربوع شرار النات [١٠٩]

واكثر ما توجد السعلاة « في الغياض فاذا ظفرت بانسان تلعبه وترقصه وتلعب به كما يلعب القط بالفار » [١١٠]

يتبين لنا مما ورد في السعلاة انها تشبه الغول في جميع اطوارها ولكنها تختلف عنها في شيء واحد هو عجزها عن التلون والتحول كما تفعل اختها .

ويميل بعض الشعراء الى ضم الافكار الخرافية لاغراض نصوصهم الشعرية ، وقد احتل نصيب قصيدة الفخر في هذه التشكيلات الخرافية الصدارة بسبب ارتباطه باحوال الجاهلي كلها . ومن ذلك ما نجده في قول المهلهل بن ربيعة الذي شبه الخيول المغيرة بالسعالي ، فقال :

بكلِّ منوار الضحى بُهْمَةٍ
شمّرٍ دلٍ من فوق طرفٍ عتيقْ
شعاليا يَخْمِلنَ من تَغْلِبٍ
فتيانَ صدقٍ كليوثِ الطريقْ[١١١]

ونجد المعنى ذاته في قول دريد بن الصمة عندما ثار لابيه من بني يربوع :

دَعَــوتُ الحيَّ نصــراً فــاستهلُّــوا
بشُبـــانٍ ذوي كـــــرمٍ وشِيبِ
على جُـــردٍ كـامثـــال السَّعـــالي
وَرَجْـــلٍ مثـــلِ اهميـــةِ الكثيبِ[111]

الهامة والصدى :

ليس من شك في ان الطيور قد احتلت مكاناً فسيحاً في الخرافة ابتداءً من اعتقاد كثير من المجتمعات الاولى بأن روح الميت تتحول الى طائر يظل هائماً بين الاحياء متخذاً اسماء عدة بحسب طبيعة تلك المجتمعات التي ظهرت فيها هذه المعتقدات فقد كان يدعى عند العرب قبل الاسلام « البومة والصدى والهامة »[112] ومعنى كلمة الهامة في معاجم اللغة طير الليل ، او طائر صغير يألف المقابر ، او البومة الطائر المعروف[114] وقيل : كانوا يسمون ذلك الطائر الذي يخرج من هامة الميت الصدى[115] وقد جاء ايضاً ان العرب كانت « تزعم ان روح القتيل الذي لم يدرك ثاره تصير هامة فتزقو عند قبره تقول : اسقوني ، فاذا ادرك ثارة طارت »[116] وفي ذلك يقول ذو الاصبع العدواني :

يـــا عَمــرو إلّا تَــدَعْ شتمي ومنقصتي
أضربكَ حتى تَقُــولُ الهامةُ أسقوني[117]

لاشك في ان لهذا علاقة بتسمية الهامة والصدى ، وكان الصدى هو هامة القتيل الظامىء الى الثار ، يقول ابو ذويب الهذلي :

ومـــا أنفُسُ الفتيـــانِ إلا قـــرائنٌ
تَبينُ ويبقى هـــامُهـــا وقُبـــورُهـــا[118]

وهذا يكشف عن ان تصورهم للنفس لا يرتبط بالهامة ، حيث ان النفس قرينة تذهب كما تذهب القرائن ويبقى الجسد الذي يتحول هامة تطوف على القبر ، وتاتيه باخبار اولاده وتدعوهم الى الاخذ بثاره ، قال قراد بن غُوَيَّة :

ألا لَيْتَ شِعْـــري مـــا يَقُـــولَنَّ مُخـــارقٌ
إذا جـاوَبَ الهـامَ المُصَيِّـــحَ هـامتي[119]

لقد ادت هذه الخرافات « دوراً كبيراً في العصر الجاهلي في تاريث نار الحرب واستمرار دواعيها ، لانها تحمل البدوي على الانتقام وتضطره الى ادراك الثار باي شكل من الاشكال ، وعلى اية طريقة من الطرق »[120]

ان ظاهرة الهامة والصدى ، لا يمكن فصلها عن عالم الغيبيات او القوى الخفية التي كانت في نظر العرب وراء كل مكروه يصيبهم ، فضلاً عن اسهام عوامل اخرى في ترسيخ هذه الظواهر[121] الخرافية التي نهى الاسلام عن الاعتقاد بها ومن ذلك حديث الرسول محمد صلى الله عليه وسلم « لا عدوى ولا طيره ولا هامة ولا صفر »[122] وهو تعبير حاسم عن ايمان الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم باباطيل هذه الخرافات التي نفاها الاسلام ونهى عنها .

وعلى الرغم من كل ما تقدم نجد هذه الخرافة مستمرة في العصر الاموي بعد ان البست ثوباً جديداً حيث يقر الشاعر الاسلامي بوجود الهام والصدى وتزاورها بعد الموت ، قال السمهري العكلي :

ألا ليتنـــا نحيـــا جميعـــاً بغبطـــةٍ
وتَبلى عظـــامي حين تبلى عِظـــامُهـــا
كـــذلـــك مـــا كـــان المُحبـــون قبلنـــا
إذا مـــات مـوتـاهـا تـزاورَهـامُهـــا[123]

ولم يقتصر الاعتقاد بوجود الهام والصدى على شعراء الحب فقط[124] فقد اوردها سابق البربري[125] وهو من شعراء الزهد في القرن الاول الهجري ، ويزيد بن المفرغ الحميري في معرض الهجاء والسخرية[126]

ويبقى ورود الافكار الخرافية في الاغراض الشعرية مرهوناً بطبيعة الغرض ومدى حاجته الى الاتساع وقدرته على استيعاب هذه الافكار الخرافية وذيوعها . وياتي انبهار الجاهليين بالخرافات والاساطير من باب افتقارهم الى المعتقد الديني فهم على حال يكونون مضطرين الى ملء مخيلاتهم بتصورات اولية وتفسيرات بدائية تعتمد عنصر الغريزة وتداعيات الفطرة .

ولعل الذي مكن لهذه التخيلات من أن تتبوأ مكانة ما في حياتهم ضعف سلطان العلم الامر الذي يقوي سلطان الوهم والخرافات ، ونحن نعلم ان الجهل مصدرٌ خصبٌ لنسج الحكايات الساذجة والخرافات والتخيلات غير المنطقية ، لا سيما اذا اقترنت بخيال واسع ثرٍ خصب كخيال العرب وهكذا كان حسب خيال الشعراء - وهمُ الأخصب خيالاً - ان يتلقفوا هذه الخرافات ويوظفوها في اشعارهم حيثما كان لتوظيفها اثر في تعميق شاعرية النص او موضوعة وكان موضوع الفخر الساحة الاكثر انفتاحاً لهذا التوظيف وان لم تضق عنه ساحة الرثاء والمديح والهجاء والشكوى والغزل علماً ان لنا ان نذكر ان الشعراء انفسهم كانوا متفاوتين في كثافة التوظيف ولعل الصعاليك كانوا على رأس القائمة وان لم يقتصر الامر عليهم فهو شائع على السنة سائر الشعراء وذلك ما يقرر الحقيقة التي ثبتناها آنفاً وهي ان الامة قبل الاسلام كانت تؤول الى ماتوارثته من اساطير وخرافات وتقيم عليه قناعاتها في احيان كثيرة لافتقارها الى العقيدة التي تضع اقدامها على طريق القناعة العقلية والمنطقية التي تنفي الكثير مما توهمه الخيال توهماً ثم عده واقعاً لا سبيل الى تكذيبه .

الهــوامش

(١) ثمار القلوب : ١٣٠ والبيت مما اخل به شعر عبد الله بن الزبعري .
(٢) ينظر المعجم المفهرس لالفاظ القران الكريم ، للتاكد من هذا الحكم .
(٣) ينظر الحيوان ٦ / ٢١٠ ، ثمار القلوب ١٣٠ ، والنهاية في غريب الحديث ١ /٣٢٥ .
(٤) ينظر النهاية في غريب الحديث ١ /٣٢٥ ، لسان العرب (خوف) .
(٥) ينظر ثمار القلوب ١٣٠ ، مجمع الامثال ١ / ١٩٥ ، لسان العرب (خوف) .
(٦) الفهرست ٣٠٤ .
(٧) شياطين الشعراء ٥٣ .
(٨) ديوان الاعشى ٢٢١ ، شاجرداً : متعلماً : مسحل : اسم شيطان الاعشى .
(٩) ينظر موسيقى الشعر ٨ ـ ١١
(١٠) ينظر شياطين الشعراء ٨٥ .
(١١) ينظر الحيوان ٦ /٨٠ .
(١٢) الحيوان ٦ /٨٠ . .
(١٣) م . ن ٦ /٢٢٥ .
(١٤) ديوانه ١٢٥ ـ ١٢٧ . المسحل الحمار وهو اسم شيطان الاعشى ، جهنام : اسم شاعر ، افيح : بحر واسع . الخضوم : الكثير الماء . وينظر م . ن ١٥٥ .
(١٥) ثمار القلوب ٥٥ .
(١٦) ديوانه ٣٢٢
(١٧) م . ن ٣٢٥
(١٨) ينظر الحيوان ٦ /٢٥٠ ، جمهرة اشعار العرب ١ /٤٦
(١٩) ينظر الحيوان ٦ /٢٢٩ ، ثمار القلوب ٦٩ ، والرواية المشهورة « كلاب الجن » ينظر شرح القصائد التسع المشهورات للنحاس ٢ /٦٣١ ـ ٦٣٢ والرواية الاشهر (كلاب الحيِّ) . ينظر شرح القصائد العشر للتبريزي ٣٩٤ .
(٢٠) ينظر جمهرة اشعار العرب ٢٠ ـ ٢١ .
(٢١) ينظر م . ن ٢٢ ، وينظر كتاب الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة ٢١٣ القسم الاول المجلد الاول حيث نجد فيه شياطين جاهلين من اختراع ابن شهيد الاندلسي .
(٢٢) ينظر الاغاني ٩ /١٤٠ (ساسي) .
(٢٣) جمهرة اشعار العرب ٤٤ . زياد : النابغة الذبياني ، وهاذر : شيطانه
(٢٤) ينظر : بلوغ الارب ٢ /٣٦٥ .
(٢٥) ديوان حسان بن ثابت ٤٢٢ ، وعلق الجاحظ على البيت الاخير بقوله انه « يصلح ان يلحق في الدليل على انهم يقولون مع كل شاعر شيطاناً » الحيوان ٦ /٢٣١ .
(٢٦) ينظر جمهرة اشعار العرب ٢٢ .
(٢٧) م . ن . ٣ ، الهوبر : الفهد ، الهوجل / الفلاة المضلة
(٢٨) ينظر الفهرست ١٩٢ .
(٢٩) ينظر اكام المرجان في احكام الجان : ٦٦ وما بعد
(٣٠) ينظر الحيوان ٦ /١٦٥ ـ ٢٢٨ ، وبلوغ الارب ٢ /٦ ٣٦٠
(٣١) ينظر لسان العرب « جن »
(٣٢) ينظر المفصل في تاريخ العرب ٦ /٧٠٧ .
(٣٣) الحيوان ٦ /١٩١ .
(٣٤) حياة الحيوان الكبرى ١ /٢٠٣ .
(٣٥) ينظر عجائب المخلوقات ٢ /١٧٦ .
(٣٦) ينظر مروج الذهب ٢ /١٦١ .
(٣٧) م . ن ٢ /١٦٠ .
(٣٨) محاضرات الادباء ٢ /٦٣٢ .
(٣٩) ينظر تاريخ الادب العربي ـ العصر الجاهلي ـ شوقي ٤٠٣
(٤٠) الحيوان ١ /١٨ .
(٤١) ينظر تاريخ الادب العربي ـ العصر الجاهلي شوقي ضيف دراسات في الشعر الجاهلي ٢٠٢ وما بعدها .
(٤٢) الحياة اليومية في بلاد بابل واشور ٤٢٢
(٤٣) ديوان الاعشى ١١٥ .
(٤٤) ينظر الحيوان ٦ /٢١٦ ، ومحاضرات الادباء ٢ /١
(٤٥) ينظر الابل في الشعر الجاهلي : الجزء الثاني (معجم الا الابل مادة جن)
(٤٦) ينظر معجم الفاظ الابل (عترس ، وعسجر » فمن الجزء ا من دراسة الابل في الشعر الجاهلي .
(٤٧) ينظر طبقات الامم ٣٨ ـ ٣٩ .
(٤٨) ينظر لسان العرب « جن »
(٤٩) شرح ديوان زهير ١٠٢ ، فزعوا : اغاثوا ، جنة عبقرية : ارا جن عبقر : يستعلوا ، يظفروا ويعلوا .
(٥٠) الحيوان ٦ /١٩٨ ، ولم اعثر على البيت في ديوان تحقيق د . عادل سليمان ، وينظر شرح ديوان لبيد ٥٤ ، وديوان العب في مرداس ٦٣ ، وشعر الحارث بن ظالم العربي في دراسات في ا الجاهلي ٢ /١٦٥ .
(٥١) ينظر صفة جزيرة العرب ٢٦٩ ، وينظر دواوين الشعراء ال الذبياني ٥٦ ، والاعشى ٥٣ ، ولبيد ٣١٧ .
(٥٢) الحيوان ٦ /٢١٦ .
(٥٣) شرح ديوان لبيد ٣١٧
(٥٤) ديوانه ٥٦ ، سهكين : اي عليهم سهكة الحديد وهي الر المتغيرة ، السنور : ماكان من حلق وقيل هو السلاح التام .
(٥٥) ديوان جران العود النميري ٦٠ ، قاله تعليقاً على للشاعر .
(٥٦) ديوانه طرفة بن العبد : ٤٢ ، ركوب ، الطريق المذلل ، و

دواوين الشعراء امرؤ القيس ٣٢٥ والاعشى ٥٩ وكعب بن زهير ٩٤ .
(٥٧) ديوانه ٢٠٣ .

(٥٨) ينظر جمهرة اشعار العرب ٢٨٠ .
(٥٩) شعر المثقب العبدي ٨ ، اللاحب : الطريق الواضح ، منفهق : واسع ، البرجد : كساء غليظ . مثل هذا المعنى نطالعه في دواوين الشعراء : الاعشى ٢٥١ . وعمرو بن معد يكرب ١٤٣ ، وابي زبيد الطائي ٤٥ .
(٦٠) ينظر مروج الذهب ٢ /١٣٩ .
(٦١) شرح ديوان زهير ٢٦٥ . تضبح : تصيح
(٦٢) ديوانه ٦٠ وينظر : ديوان ذو الرمة ٤٨٨ ، ٥٧٥ .
(٦٣) وينظر حياة الحيوان الكبرى ١ /٢١٠ .
(٦٤) الحيوان ٦ /١٩٦ ، وينظر ديوان تابط شراً واخباره ٢٥٦ ، مع اختلاف قليل في رواية الابيات .
(٦٥) ينظر الفهرست ٤٢٨ ، الحياة العربية من الشعر الجاهلي ٤٦٩ .
(٦٦) ديوان النابغة الذبياني (٢) حددها : امنها : الفند : الخطا . خير الجن : اي اللهم ، الصفاح : الحجارة
(٦٧) ينظر بلوغ الارب في معرفة احوال العرب ١ /٢١٠ .
(٦٨) ينظر شرح ديوان الحماسة (للمرزوقي) ١ /٣٨ - ٣٩ .
(٦٩) ينظر لسان العرب (غول) .
(٧٠) ديوان امرؤ القيس ٣٠٩ .
(٧١) ديوان عدي بن زيد ٣٤ ، العاني : الاسير .
(٧٢) لسان العرب « غول » .
(٧٣) مروج الذهب ٢ /١٣٥ .
(٧٤) م . ن ٢ /١٣٤ .
(٧٥) ديوان تابط شراً واخباره ١٦٤ .
(٧٦) مروج الذهب ٢ /١٣٥ .
(٧٧) شرح ديوان كعب بن زهير ٧ - ٨ سيط : خلط ، الفجع : المصيبة ، الولع : الكذب
(٧٨) ينظر الحيوان ٦ /٢٢٠ .
(٧٩) مروج الذهب ٢ /١٣٧ وينظر الحيوان ٦ /٢١٤ .
(٨٠) مروج الذهب ٢ /١٣٧ وينظر الحيوان ٦ /٢١٤ .
(٨١) ينظر بلوغ الارب ٢ /٣٤٥
(٨٢) ديوان تابط شراً واخباره ٢٢٦ - ٢٢٧ المخرج الناقص الخلق المشوه الممسوح . الشواة : جلدة الراس ، الشنان : الاسقيف والزقاق الخلقة البالية من الجلد وهي تكون داكنة اللون اقرب الى السواد .
(٨٣) ديوان عنترة ١٦٨ .
(٨٤) ديوانه ٣٣ .
(٨٥) ينظر الحيوان ٢ /٢٢٣ .
(٨٦) الحيوان ٦ /٢٢٥
(٨٧) الحيوان ٦ /٢٢٥
(٨٨) ديوان تابط شراً واخباره ١٦٥ ، البضع : النكاح ، استغول - من الغول - تلون وتغير .
(٨٩) م . ن ٧٧ .
(٩٠) الحيوان ٦ /١٧١ .
(٩١) مروج الذهب ٢ /١٣٥
(٩٢) م . ن ٢ /١٣٧
(٩٣) الحيوان ٦ /١٥١ البيت الثاني فيه اقواء .
(٩٤) مجمع الزوائد ومنبع الفوائد ١٠ /١٣٤ ، حياة الحيوان الكبرى ٢ /١٩٣ .
(٩٥) م . ن ٢ /١٧٠ الخيتور : كل شيء لا يدوم على حالة واحدة .
(٩٦) ينظر لسان العرب « سعل » .
(٩٧) الحيوان ٦ /١٦٠ .
(٩٨) ينظر حياة الحيوان الكبرى ٢ /٢١ .
(٩٩) م . ن ٢٣ .
(١٠٠) الحيوان ١ /٤٨ - ٤٩ .
(١٠١) لسان العرب « سعل » .
(١٠٢) ديوانه ١٣ .
(١٠٣) ديوانه ٣٩ - ٤٠ .
(١٠٤) ينظر حياة الحيوان الكبرى ٢ /٢١
(١٠٥) اكمام المرجان ١٨ .
(١٠٦) ينظر حياة الحيوان الكبرى ٢ /٢٢ .
(١٠٧) الحيوان ٦ /١٩٧ .
(١٠٨) ينظر م . ن ٦ /١٩٧
(١٠٩) م . ن ٦ /١٦١ ، حياة الحيوان الكبرى ٢ /٢١ باختلاف الرواية حيث وردت كلمة « ياقبح » بدل « ياقاتل » .
(١١٠) حياة الحيوان الكبرى ٢ /١٣ .
(١١١) المهلهل بن ربيعة حياته وشعره ٣٦٩ ، البهمة : الشجاع ، الشمردل : الخفيف الطويل . الطرف : الجواد الاصيل . وينظر ٣٦٧ .
(١١٢) ديوانه ٣٦ وينظر ١١٢ . وينظر ديوان عبيد بن الابرص ١١٦ وديوان ذي الاصبع العدواني ٦٣ وشعر عمرو بن شناس ٨٦ .
(١١٣) ينظر الحيوان ٢ /٢٩٨ .
(١١٤) ينظر لسان العرب (هام) .
(١١٥) ينظر لسان العرب (هام) .
(١١٦) النقائض ٢ /٢٣١ .
(١١٧) ديوانه ٩٢ الهامة : طائر .
(١١٨) ديوانه الهذليين ١ /١٥٦ .
(١١٩) شرح ديوان الحماسة ، للمرزوقي ٢ / ١٠٠٥ .
(١٢٠) الفروسية في الشعر الجاهلي ١٢٣ .
(١٢١) ينظر هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الاموي ٦٣ - ٦٤ .
(١٢٢) مسند الامام احمد بن حنبل ٢ /٢٨٧ .
(١٢٣) شعراء امويون ١ /١٤٨ .
(١٢٤) ينظر ديوان مجنون ليلى ٣٠٢ . وتوبة بن الحمير ٤٨ .
(١٢٥) ينظر شعره ٨٦ .
(١٢٦) ينظر شعره ١٤٥ وينظر هاجس الخلود في الشعر العربي ٢٦٠ - ٢٦١ .

● ●

المصادر والمراجع

- الابل في الشعر الجاهلي د . انور عليان ابو سويلم ، دار العلوم للطباعة ، الرياض ١٩٨٣ .
- الاغاني ابو الفرج الاصفهاني علي بن الحسين بن محمد الاموي (٣٥٦ هـ) طبعة ساسي .
- أكمام المرجان في احكام الجان ، بدر الدين الشبلي ( ) مطبعة السعادة ، مصر ١٣٢٦ هـ .
- بلوغ الارب في معرفة احوال العرب ، محمود شكري الالوسي ، تحقيق محمد بهجة الاثري مطابع دار الكتاب بمصر ، ط٣ (د. ت) .
- تاريخ الادب العربي - العصر الجاهلي - د . شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، ط ١٠ ، ١٩٨٢ .
- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ، الثعالبي : ابو منصور عبد الملك بن محمد (٤٢٩ هـ) . تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، مطبعة المدني ، القاهرة ١٩٦٥ .
- جمهرة اشعار العرب في الجاهلية والاسلام ، القرشي : أبو زيد محمد بن ابي الخطاب (يرجح انه من علماء القرن الرابع الهجري) تحقيق علي البجاوي - مطبعة لجنة التاليف - القاهرة ١٩٦٧ .
- حياة الحيوان الكبرى ، الدميري : ابو البقاء كمال الدين (٨٠٨ هـ) المطبعة التجارية بمصر (د . ت) .
- الحياة العربية من الشعر الجاهلي د . احمد محمد الحوفي ، دار القلم ، بيروت ط٤ ، ١٩٦٢ .
- الحياة اليومية في بلاد بابل واشور ، جورج كونتنيو - ترجمة سليم طه التكريتي ، وبرهان عبد التكريتي ، دار الحرية للطباعة - بغداد ١٩٧٩ .
- الحيوان ، الحافظ : ابو عثمان عمرو بن بحر (٢٥٥ هـ) تحقيق عبد السلام هارون مطبعة مصطفى البابي الحلبي - مصر ١٩٤٠ .
- دراسات في الشعر الجاهلي د . انور ابو سويلم ، دار الجيل - بيروت - دار عمان بيروت ١٩٨٧ .
- ديوان الاعشى الكبير - ميمون بن قيس - شرح وتعليق د . محمد محمد حسين ، المطبعة النموذجية - مصر ١٩٥٠ .
- ديوان امرىء القيس ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، مطابع دار المعارف بمصر ، ط ٢ ١٩٦٤ .
- ديوان تابط شراً واخباره ، جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر ، دار الغرب الاسلامي ، ١٩٨٤ .
- ديوان توبة بن الحمير الخفاجي ، تحقيق خليل ابراهيم العطية ، مطبعة الارشاد بغداد ، ١٩٦٨ .
- ديوان جران العود النميري ، تحقيق د . نوري حمودي القيسي ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨٢ .
- ديوان حاتم الطائي واخباره ، دراسة وتحقيق د . عادل سليمان جمال ، مطبعة مدني بالقاهرة (د . ت) .
- ديوان حسان بن ثابت ، ضبطه وصححه عبد الرحمن البرقوقي ، دار الاندلس ط ٣ ، ١٩٨٣ .
- ديوان دريد بن الصمة الجشمي ، جمع وتحقيق وشرح محمد خير البقاعي ، الشركة المتحدة للتوزيع ، دار قتيبة ، دمشق ، ١٩٨١ .
- ديوان ذي الاصبع العدواني ، جمع وتحقيق عبد الوهاب العدواني ، ومحمد نايف الدليمي ، مطبعة الجمهور الموصل ، ١٩٨٣ .
- ديوان ذي الرمة ، بتصحيح كارليل هنري هييس مكارتي ، مطبعة الكلية كمبرج جامعة كمبرج ، ١٩١٩ .
- ديوان العباسي بن مرداس ، تحقيق د . يحيى الجبوري ، دار الجمهورية ، بغداد ، ١٩٦٨ .
- ديوان عبيد بن الابرص ، تحقيق وشرح د . حسين نصار ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ١٩٥٧ .
- ديوان عدي بن زيد العبادي ، تحقيق محمد جبار المعيبد ، دار الجمهورية بغداد ، ١٩٦٥ .
- ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي ، صنعه هاشم الطعان مطبعة الجمهورية بغداد ، ١٩٧٠ .
- ديوان عنترة ، تحقيق فوزي عطوي ، الشركة اللبنانية للكتاب بيروت ، ١٩٦٨ .
- ديوان مجنون ليلى ، جمع وتحقيق وشرح عبد الستار احمد فراج ، دار مصر للطباعة ، (د . ت) .
- ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٥ .
- ديوان الهذليين ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٥ .
- الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة ، ابن بسام (٥٤٢ هـ نشر لجنة التاليف ، والترجمة ، القاهرة ، ١٩٣٩ .
- شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي : ابو علي احمد بن محمد بن الحسن (٤٢١ هـ) تحقيق احمد امين وعبد السلام هارون مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥١ .
- شرح ديوان زهير بن ابي سلمى ، صنعه العسكري : ابو سعيد الحسن بن الحسين (٢٧٥ هـ) نسخة مصورة عن مطبعة دار الكتب القومية للطباعة ، القاهرة ١٩٥٠ .
- شرح ديوان كعب بن زهير ، نسخة مصورة عن دار الكتب القاهرة ، ١٩٦٥ .
- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، تحقيق احسان عباس وزارة الارشاد ، الكويت ١٩٦٢ .

- شرح القصائد التسع المشهورات ، النحاس : ابو جعفر احمد بن محمد (٣٣٨ هـ) تحقيق احمد خطاب ، دار الحرية للطباعة ـ بغداد ١٩٧٣ .
- شرح القصائد العشر ، التبريزي ، علي بن محمد الشيباني (٥٠٢ هـ) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
- شعراء امويون ، دراسة وتحقيق د . نوري حمودي القيسي ، مؤسسة دار الكتب للطباعة ، جامعة الموصل ، ١٩٧٦ .
- شعر ابي زبيد الطائي ، جمع وتحقيق د . نوري حمودي القيسي ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٦٨ .
- شعر الحارث بن ظالم المري ، ضمن دراسات في الادب الجاهلي ، د . عادل البياتي ، دار النشر المغربية ، اندار البيضاء ، ١٩٨٦ .
- شعر سابق بن عبد الله البربري ، دراسة وجمع وتحقيق ، د . بدر احمد ضيف دار المعرفة ، الاسكندرية ١٩٨٧ .
- شعر عمرو بن شاس الاسدي ، تحقيق د . يحيى الجبوري ، دار القلم ـ الكويت ط ٢ ـ ١٩٨٣ .
- شعر المثقب العبدي ، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين ، مطبعة المعارف ـ بغداد ـ ١٩٥٦ .
- شعر يزيد بن مفرغ الحميري ، تحقيق داود سلوم ، مكتبة الاندلس ، بغداد ١٩٦٨ .
- شياطين الشعراء ، د . عبد الرزاق حميدة ، مكتبة الانجلو المصرية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٦ .
- طبقات الامم ، ابن صاعد الاندلسي : ابو القاسم بن احمد القاضي (٤٦٣ هـ) تحقيق لويس شيخو ، المطبعة الكاثوليكية للاباء اليسوعيين ـ بيروت ١٩١٣ .
- عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، القزويني : زكريا محمد بن محمود (٧٨٢ هـ) مطبعة مصطفى محمد ، المكتبة التجارية بمصر (د . ت) .
- الفروسية في الشعر الجاهلي د . نوري حمودي القيسي ، مطابع دار التضامن بغداد ، ١٩٦٤ .
- الفهرست ، ابن النديم : ابو الفرج محمد بن اسحاق بن يعقوب (٣٨٥ هـ) مطبعة الاستقامة ، القاهرة (د . ت) .
- لسان العرب ، ابن منظور : جمال الدين محمد بن مكرم (٧١١ هـ) دار صادر بيروت ، ١٩٥٥ .
- مجمع الامثال ، الميداني : ابو الفضل احمد بن محمد النيسابوري (٥١٨ هـ) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار القلم ، بيروت د . ت .
- مجمع الزوائد ومنبع الفوائد ، نور الدين علي بن ابي بكر الهيثمي (٨٠٧ هـ) مكتبة القدسي ، القاهرة ، ١٣٥٢ هـ .
- محاضرات الادباء ومحاورات الشعراء البلغاء ، الراغب الاصفهاني : ابو القاسم حسين بن محمد (٥٠٢ هـ) ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٦١ .
- مروج الذهب ومعادن الجوهر ، المسعودي : ابو الحسن علي بن الحسين (٣٤٦ هـ) دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٨ .
- مسند الامام احمد : ابن حنبل : ابو عبد الله احمد بن محمد (٢٤١ هـ) طبعة اسطنبول ، ١٩٨٢ .
- المعجم المفهرس لالفاظ القران الكريم ، محمد فؤاد عبد الباقي ، دار الفكر للطباعة ، بيروت ، ١٩٨١ .
- المفصل في تاريخ العرب ـ قبل الاسلام ـ د . جواد علي ، دار العلم للملايين بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٠ .
- موسيقى الشعر د . ابراهيم انيس ـ دار القلم ـ بيروت ١٩٦٥ .
- المهلهل بن ربيعة التغلبي ، حياته وشعره ، دراسة وتحقيق نافع منجل شاهين رسالة ماجستير مطبوعة على الالة الكاتبة ، كلية الاداب ـ الجامعة المستنصرية ، ١٩٨٦ ـ نقائض جرير والفرزدق ، ابو عبيدة : معمر بن المثنى (٢١٠ هـ) تحقيق بيفان طبع في مدينة ليدن ، مطبعة بريل ، ١٩٠٥ .
- النهاية في غريب الحديث والاثر ، ابن الاثير ، مجد الدين ابي السعادات المبارك (٦٠٦ هـ) تحقيق طاهر احمد الزاوي ومحمود الطناجي ، مصر ١٩٦٣ .
- هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الاموي ، عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي ، رسالة دكتوراة مطبوعة على الالة الكاتبة ـ كلية الاداب ـ جامعة بغداد ١٩٩٧ .
- نقائض جرير والفرزدق ، ابو عبيدة : معمر بن المثنى (٢١٠ هـ) تحقيق بيفان ، طبع في مدينة ليدن ، مطبعة بريل ، ١٩٠٥

13 me Année No. 609

Lundi - 5 - 3 - 1945

الرسالة
مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون
ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Litteraire
Scientifique et Artistique

بدل الاشتراك عن سنة
مـ
٨٠ في مصر والسودان
١٥٠ في سائر الممالك الأخرى
ثمن العدد ٢٠ مليما

الإعلانات
يتفق عليها مع الإدارة

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المسئول
احمد حسن الزيات

الإدارة
دار الرسالة بشارع السلطان حسين
رقم ٨١ — عابدين — القاهرة
تليفون رقم ٤٢٣٩٠

العـــدد ٦٠٩ « القاهرة في يوم الإثنين ٢٠ ربيع الأول سنة ١٣٦٤ — الموافق ٥ مارس سنة ١٩٤٥ » السنة الثالثة عشرة

المدارس الأدبيـــة

للأستاذ عباس محمود العقاد

من الحكايات الانجليزية المروية أن بنتاً من بنات الفلاحين وصلت إلى العاصمة فرأت جنوداً مصطفة وزحاما من الناس على جانبي الطريق وشرطا يذهبون ويجيئون وخيلا تعدو بفرسانها كوكبة بعد كوكبة ، فعجبت لهذه الحركة التي لم تعهدها في قريتها وسألت ما الخبر ؟ فقيل لها إنه الملك يعود إلى قصره من هذه الطريق . فوقفت تنظر مع الناظرين حتى عبر بها الملك في مركبته فنظرت اليه وهي لا تصدق ماتراه ، وصاحت بمن حولها : عجبا ! انه إنسان مثلنا ، فلماذا يجتمع الناس لينظروا إليه .

هذه البنت الريفية توجد في كل بلد وفي كل زمن ، لأن الدنيا لن تخلو يوما من أولئك الذين يغلو بهم وهم السماع فلا يعرفون الواقع حين يرونه ، ويحسبون أن الأمور التي يتحدث بها الناس ينبغي أن تبدو للانظار والأسماع على غير ماتألف وتعتاد .

وليس هـذا بعجيب في أخلاق الجهلاء ، ولكنه عجيب ولاشك حين يتصف به أناس يحكمون في الأدب والفكر ويقيمون الحدود بين الكتاب والشعراء ويزعمون أنهم يعرفون ويعلون المعرفة على الذين لايعرفون !

ومن هؤلاء كاتب في صحيفة سورية تناول ما كتبته «الرسالة» عن بعض المدارس الأدبية فقال كما قالت تلك البنية الساذجة : عجبا ! ان هؤلاء إلاأناساً كسائر الناس ، فكيف يكونون أصحاب مدارس في الكتابة أو الشعر كأولئك الذين نسمع عنهم من وراء البحار ؟

وأظهر شيء تدل عليه تلك الدهشة أن « البنية الريفية » التي كتبت في تلك الصحيفة السورية لاتعرف مدرسة واحدة من مدارس الأدب في الغرب ولا في اللغة العربية ، وإنما تعرف تلك المدارس على الوهم الذي يخيله اليها السماع ولا يتمثل لها لحظة في صورة الفهم الصحيح .

ولو لم تكن تلك « البنيـّة الريفية » كذلك لأدركت أن الأدب الغربي — منذ أربعة أجيال على الأقل — لم تنشأ فيه مدرسة واحدة صنعت في أدب قومها بعض الذي صنعه أدباء العربية في الجيل الحاضر والجيل الذي سبقه ، لأن الآداب الأوربية تجرى منذ ألف سنة في طريق واحدة يتقدم فيها السالكون خطوة بعد خطوة ومرحلة في إثر مرحلة ، ولا ينتقلون فيها إذا انتقلوا فترة بعد فترة إلا من مقدمة محضرة إلا نتيجة منتظرة ، تمشياً مع الحركة المطردة من عصر اليونان إلى عصر النهضة التي جددت بعض مدارس اليونان ، إلى عصر الإصلاح والثورة بلا انقطاع ولا انحراف ، إلا في أيام الركود والجمود .

فقصارى ما تصنعه المدرسة الأدبية بين الغربيين أنها تزيد فى المجاز أو تزيد فى التعبير عن الواقع ، وأنهـا تميل إلى الأسلوب المأثور أو تدخل عليه بعض التصرف والتعديل ، وأنها تجمع إليها رهطاً من الزملاء بينهم تشابه فى المزاج وتقارب فى الموضوعات أو تقارب فى موضع الإقامة وفى المناظر التى يلتفتون اليها ويعنون بوصفها ، ثم يرجع الناقد إلى أدب قومهم قبل ظهورهم وبعد ذهابهم فاذا هو متقارب متتابع لا وثبة فيه ولا جنوح عن الجادة التى مهدت من قديم الزمان .

ولا يستطيع أحد من أولئك السماعيين أن يترجم شعر خمسين سنة متوالية إلا بدا له أنه كالحلقة بعد الحلقة فى سلسلة واحدة قلما تتباعد فى أوساطها وإن تباعدت فى أطرافها ، وانه على الإجمال نوع واحد من الأدب فى الصميم .

أما أدباء العربية فى الجيل الحاضر والجيل الذى سبقه فقد صنعوا فى تغيير مقاييس الأدب مالم تصنعه مدرسة واحدة أوربية فى الأجيال الأخيرة .

لأن اختلاف المقاييس هنا هو اختلاف بين لغة ولغة ، وبين طبيعة وطبيعـة ، وبين اقليم واقليم ، وبين زمن وزمن ، وبين موضوعات وموضوعات .

كانت مقاييس الأدب عندنا هى المقاييس التى يقال فيها هذا أغزل بيت قالته العرب ، وهذا أهجى بيت قاله الانس والجن ، وهذا معنى لو تقدم صاحبه فى الجاهلية يوماً واحداً لـكان أشعر الشعراء .

وكان الأديب العظيم معصوماً من النقد والملاحظة ، فاذا نقد أو لوحظ عليه فانمـا يجترئون عليه لأنه متأخر لا يستشهد بكلامه فى العربية ، ولا يكون اجتراؤهم عليه لحرية فـكر أو صدق نظر الى القول والموضوع .

وكان البيت وحدة القصيدة ، وكانت القصيدة شتيتاً لا يشبه البنية الحية ولا يقبل الاسم والعنوان ، إلا أن يذكر فى صدرها أنها نظمت فى تهنئة زيد أو رثاء فلان .

وكانت الدواوين كراسات مملوءة بالقصائد من حرف الهمزة الى حرف الياء بغير تفرقة فى معارض الـكلام ومعانيه الا ماتعودوه فى التفرقة بين باب المديح وباب الهجاء وباب الوصف وما شاكل ذلك من الأبواب .

وندع المنظوم والمنثور وننظر الى الشعراء والـكتاب أنفسهم فاذا هم قد كانوا فى عرف العلية والسفلة متسولين أو ندماء يغشون المجالس للتسلية والترفيه ، ولا نعرف لهم رسالة مرعية فى عالم الفـكر أو فى عالم الروح .

كل أولئك قد تغير فى جيلين ، أو تغير معظمه فى جيـل واحد ، ثم لا يقال عن الذين غيروه إنهم جاءوا بمدرسة من مدارس الأدب أو بدلوا حالا بعد حال ، ولا يزال كثيراً عليهم أن يشبهوا بأولئك الأدباء الأوربيين الذين تنسب إليهم المدارس لأنهم كانوا يقيمون عند بحيرات الجبال ولا يقيمون فى الحواضر والعواصم ، أو كانوا يفصلون فى مسائل الجنس والغرام ولا يجملون ، أو كانوا من أهل التصريح فى العبارة ولم يكونوا من أهل الـكناية والايماء .

جاء أولئك الأدباء الذين تستـكثر « بنيّات الريف » أن تنسب المدارس اليهم فاستطاعوا فى مدى قصير أن يغيروا النظرة إلى الأدب وأن يغيروا النظرة إلى الأدباء .

فليس أدباء العرب اليوم مسترفدين ولا ندماء أسمار ، ولـكنهم أصحاب صناعة مكرمة يضارعون فى الـكرامة أولئك الذين كانوا يمدحونهم ويتزلفون إليهم ويقفون على أبوابهم فى انتظار جوائزهم قبل جيلين أو ثلاثة أجيال ، وإذا استطيع فى الغرب تعظيم شأن الأدباء على هذا النحو فليس فى ذلك من عجب وليس فيه كبير فضل للأديب ولا لأحد من أفراد الناس ، لأن استغناء الـكاتب أو الشاعر بأعماله بين أمم محيت منها الأمية وتعودت مطابعها أن تخرج من الـكتاب الواحد عشرات الألوف من كل طبعة أمر غير عسير .

أما المعجزة حقاً فهى تعظيم شأن الأدباء فى بلاد لا تزيد قراؤها على عشر أهلها ، ولا تملك مطابعها أن تعمم نشر الـكتب بين القراء القليلين وهم موزعون هنا وهناك بين شتى الأقطار .

وهذه المعجزة صنعها أولئك الأدباء الذين يكثر عليهم أن تنسب المدارس إليهم ! ! ولم يصنعها الأدباء الذين نسمع بهم « بنيّات الريف » ولا يعقلون عنهم شيئا وراء السماع .

صنعوا هذا وصنعوا معه أنهم غيروا النظرة إلى الأدب كما أسلفنا فانتقلوا به من عصر إلى عصر ومن موضوع إلى موضوع ومن مقياس إلى مقياس ، ولم يكن هذا الأمر ليتيسر فى البلاد الشرقية كما تتيسر نشأة المدارس فى البلاد الأوربية ، لأن تحرير المقاييس

المدرسة التأثريــة في التصوير

الحياة هي الحب – استعار وتأجج وتوليد . الحياة هي النضال
وما الحياة الآ الحب المستمر والنضال المستمر

●



عالم التصوير كما في باقي الفنون الجميلة تيــاران يتنازعان على الدوام : تيار بطيء مقلد يحب السير على القوانين المعقولة والطرق المدروسة والنظم الموروثة . وتيار حيوي مستعر بالشعور والعواطف دافعه الحياة ورائده التجدد والاتحاد والابتكار، يسير بنا كتيار الحياة المندفع الى حيث لا نعلم ولا ندري واكنه يبقى للاجيال التــالية مرآة تعكس حياة العصر الذي نشأ فيه وتبقى آثاره قيمة من الوجهة الفنية في كل العصور .

لم تكن الحركة التأثرية من الاحداث المفــاجئة في القرن الماضي ولا كانت هي منــافية للنواميس الكبرى التي يبنى على اساسها الفن ؛ اعني حب الطبيعة والحياة والاخلاص بالتعبير عنهما، بل كان نشوء هذه الحركة ونموها وتطورها تطوراً تدريجياً وفقاً نواميس الحياة امر طبيعي فما كانت هي الا تتمة للنزعات الواقعية التي سلفتها ورد فعل ونضال ضد التيار المقلد البليد الذي عم رواجه في اوائل القرن الماضي . فاننا لنجد لها سوابق في اعمال الفنــانين المعاصرين لها مثل كوزو ودلاكروا و كوربية ودوميه . وسوابق ابعد من هؤلاء زماناً ومكاناً مثل توريز و كونستبل الانكليزيين وغويا الاسباني في اواخر القرن الثامن عشر واوائل القرن الماضي، ولو نظرنا الى ابعد من ذلك في تاريخ الفن لوجدنا لهــا سوابق في القرن السابع عشر في هولاندا الديموقراطية في رمبراندت وفرانس هالس وروزدال وهوبما وكذلك في اسبانيا في فلاسكز شيخ المصورين .

لم تكن الحركة التأثرية من الاحداث المفــاجئة في القرن الماضي،وفرنسا من البلاد الاوروبية القديمة العهد في المدنية،يشهد لها بذلك قصور ملوكها وكاتدرائياتهــا منذ القرون الوسطى ، وعهدها بالتصوير لم تنقطع حباله منذ تلك العصور – فمن الزّجاج

* القيت هذه المحاضرة في الدرس التاسع من سلسلة تاريخ التصوير الزيتي الذي تعطيه اللجنة الفنية في النادي الثقافي العربي في بيروت .

فلم يتقدم احد ليفعل ، واوغل فيهم الهلع والوجوم، وطفقوا يبسملون مرتعشين، ويتهامسون :

– انكر ونكير ! . . الملكان يحاسبان « ملحماً » . . .

عند ذلك، انفتلت علياء، في غضب ونزق ، وانحنت على القبر تجرف عنه الحجارة مسرعة بيديها كلتيهما، ثم تناولت الوتد واخذت تحفر القبر يعاونها الطبيب الى ان ظهرت بعض الاخشاب فانتزعتها ولاح الكفن الابيض .

وما ان تثلم القبر ؛ حتى انفجر منه صوت هادر . . . وقرّب الطبيب فانوساً من الرمس ومدت علياء يدها تمسك بيد « ملحم » وتجذبه اليها هاتفة :

– « ملحم » ! . . . قم انت يا سبع !

رياض طه



في المقهى مانه

●

الملون على نوافذ الكاتدرائيات الى التصوير المصغر الملون في الكتب الخطية الى التصوير المجرد على اللوحات في عصر النهضة علاقات لا يستهان بها لمن اراد تتبع درس تسلسل التصوير . فاذا جاء عصر النهضة كان يتأثر مصورو شمالي فرنسا من النزعات الواقعية في البلاد الهولندية كما كان يتأثر ابناء الجنوب من النزعات المثالية الايطالية لتماسهم بايطاليا . هكذا بقي التصوير الافرنسي في غضون العصور التي عقبت النهضة يتأثر وينتعش من كل المدارس التي تحيط به هولندية وايطالية ، انكليزية واسبانية (في القرنين السابع عشر والثامن عشر) ، فكأن فرنسا في مركزها المتوسط بين الامم الناهضة ، ولم تكن هي اقلها نهوضاً ، تلفحها تيارات الفكر والشعور من كل الجهات فتزيد نار فكرها وشعورها اضراماً .

فلا يتبادر لذهن احد ان التأثير هذا معناه التقليد ، واعمال الانسان صغيرة كانت ام كبيرة مبنية بعضها من بعض وقد قال كميل موكار في هذا الصدد :

« لا يوجد بادرة فنية منفردة مهما ظهر انها جديدة فهي دائماً مبنية على الازمنة التي سبقتها والفنانون الحقيقيون لا يعطون دروساً في الفن لان الفن لا يلقن بل يتركون في اعمالهم مثالاً يقتدي به فاستحسان اعمالهم لا يعني تقليدهم ولكن معناه الاعتراف لهم بمبادىء الاصالة ومعناه الاتصال بموارد شعورهم الحي كيما يحيا هذا الينبوع الازلي في النفوس ، هذا الينبوع المتفجر من النظر الى مظاهر الحياة نظرة الاخلاص والعطف » .

فكأني بالحركات الفكرية والحسية كنار مشتعلة تزداد اضراماً اذا ما لفحتها نار ثانية وانضمت اليها .

ومن العوامل التي لا يستهان بها في رقي فن القرن الماضي ازدياد التماس بين الغرب والشرق في المستعمرات وما كانت تدر على الامم الغربية من الخيرات المادية والمعنوية فكأن الغرب بقي منذ الازل يتطلع الى الشرق لاستباق النور وكل ما هو روحي وجميل في حياة الانسان ، فهذا التماس في المستعمرات سواء اكان بالمدنيات القديمة من صينية وهندية وفارسية وعربية ومصرية واغريقية الخ ام كان في الشعوب المتأخرة التي لها فنها الساذج الفطري القوي ، كل هذا له تأثيراته الراهنة في فن القرن الماضي . وزد على ذلك ان بعض فناني هذا العصر اتيح لهم في شبابهم واثناء قيامهم بخدماتهم العسكرية في الجزائر او غيرها مشاهدة نور الشرق فبقي في نفوسهم هوس اليه وولع بالوانه الزاهرة .

فاذا ما ذكر القرن التاسع عشر اثار في الذاكرة الفن الافرنسي في اوج نهوضه ووفرة اربابه العباقرة من دافيد وانكرز ودلاكروا، ودوميه وكوربه وكورو الخ . . . وارباب النزعات التأثرية التي نحن بصددها مما حول قبلة فن التصوير العالمي من مركزها القديم روما الى مركزها الجديد باريس فاصبحت باريس سوق عكاظ يؤمها الفنانون من جميع بلاد العالم كما يرتادها غواة الفن ومحبوه .

وكذلك لم تكن الحركة التأثرية في التصوير منقطعة عن باقي الحركات الفكرية والاجتماعية في العصر الماضي ، عصر الثورات والتحرر ، عصر انفراد الشخصيات ، عصر التقرب من الطبيعة لاستنباط اسرارها واستخدام قواها وانك لترى في درسك الافرادي لهؤلاء الفنانين ان بينهم من ساهم في الثورات والتحرر بريشة قلمه ، وان بينهم من توصل بطريقته الشعورية الى اثبات الاكتشافات العلمية المتعلقة بالنور ، كما ان لكل منهم شخصيته المنفردة في نظرته الى الحياة والتعبير عنها بواسطة الفن .

ومما هو جدير بالذكر انه لم تكن هنالك حركة منظمة ذات منهاج خاص تريد تطبيقه بل كان هنالك شخصيات فذة تتطلع الى الحرية والنور والحقيقة شأن الانسان الحي في كل العصور ولا بد لنا في هذه النهضة القصيرة ان نشير باجمال الى ما رمت اليه اهدافها ويمكن حصرها في امرين :—.

اولها : التخلص من المواضيع الادبية والميثولوجية والكنائسية والاستبدال بها مواضيع حية واقعية عصرية حيوية . وثانيهما : فك قواعد التصوير من قوالبها القديمة واساليبها العقيمة المعقدة والوانها

القاتمة واثوابها البالية التي تمسك بها الاكاديميون والاستبدال بها طرقاً جديدة تنطق مباشرة بما يخامر النفس من الهيجان والحيوية والشعور الذي يستبد بنفس الناظر . واعيد فاقول ان عملهم هذا لم يكن مقصوداً ولا مبنياً على برنامج سابق وانما كان نتيجة تحسس واندفاع طبيعيين ونتيجة حب ونضـال . ونتيجة عدوى او احتكاك فكري . . متصل بما سبقه .

فقد كان ارباب هذه الحركة في تماس شخصي مع معاصريهم مثل دلاكروا وانكرز وكورو كما كانوا يجتمعون في بعض المقاهي في سهراتهم يتجاذبون اطراف الحديث فيما بينهم عن تحسساتهم واختباراتهم الجديدة وبعض المبادىء الاولية للاعمـال الفنية كاثبات الخطوط او نفيها او عمل الصورة كمـا عن الطبيعة او الاعتماد على الذاكرة وانجازها في المحترف او وجوب اتباع طرق الاسبقين من كبار الفنانين الذين بقيت صورهم في المتاحف ثابتة لحسن صنعها وغنى الوانها وقوة تعبيرها الخ . . . كما كانوا يجتمعون بكبار الادباء والشعراء امثال زولا وبودلير ، فيتم تبـادل الافكار وتذكو نار الايمان وحب العمل والنضال وقد ضمت هذه الكتلة من المصورين مانه ومونه وده كاز ورنوار وبيسارو وسزلي وماري كاسات وبرت موريسو وبازيل وسزان وغوكان وفان غوغ وغيرهم .

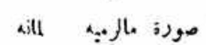
ومما زاد في تكوين هذه الحركة انه لم يكن في فرنسا حتى بعد منتصف القرن الماضي غير صالون واحد تعرض فيه الصور وهو الصالون الحكومي الرسمي يدير شؤونه ارباب الاكاديميات الافرنسية يعرضون فيه اعمالهم واعمال الفنانين الذين تتلمذوا على ايديهم سنين طوالاً والذين تنطبق صورهم على القوالب الـتي وصلت اليهم وساروا عليهـا ناسين المبدأ الاساسي للعمل الفني ، اعني الشعور والحيوية . اما هذه الطائفة من الشبيبة المجددين الاحرار فكانت ترفض صورهم مراراً وتكراراً اذا ما قدمت الى الصالون للعرض ، كما كان ارباب الصالون يحاربونهم بالمطبوعات ناسبين اليهم الجنون وهدم مبادىء الجمال ، ناظرين اليهم « كدجالين متعمدين لهـدر تراث الامة الفني » بينما ظل هؤلاء الفنانون يعملون زهاء اربعين سنة دون مكافأة ناثرين جهدهم في سبيل التحرر والحقيقة والنور وان حصدوا الفقر والسخرية والتنقص .

وفي سنة ١٨٦٣ رفض الصالون عرض اعمـالهم المرسلة اليه برمتها فامر الامبراطور ان يكون لهؤلاء المجددين الحق على الاقل بعرض صورهم على الجمهور فحشرت في قاعة واحدة دعية صـالون المرفوضين « Salon des Refusés » وجاء جمهور المتفرجين هازئين ساخرين فهم لم يعتادوا رؤية شيء من هذا ، فكان يزداد تعاون هؤلاء الفنانين بعضهم الى بعض ، كما كانت عرى الصداقة تشتد بينهم لما كانوا يلاقونه من الاضطهاد وان ظلوا وكل يعمل بمفرده وحسب ما يتراءى له . ولم يسمع بكلمة امپرسيونزم Impressionisme حتى سنة ١٨٧٤ اذ اتفق ان كان بين الصور المعروضة صورة لكلود مونه تدعى « Impression Soleil Levant » فعلق احـد الساخرين بهذه الكلمة ولقب الكتلة ساخراً بـ «Impressionaliste» وبقيت فيما بعد امپرسيونيست Impressioniste على لسان الكتبة والنقاد وعامة الناس الساخرين اما هم فثبتوا على اعمالهم غير مبالين بالهزء في هذا اللقب او في سواه .

ولم يغلق القرن التاسع عشر مصراعي بابه حتى انتشر فنهم في جميع اقطار العالم واصطلى بنار ايمانهم جميع فناني العالم فاقتبسوا من نورهم وفتحوا اعينهم للنور والحياة واستعـاروا اساليبهم في الاكاديميات في مختلف البلاد فحذا حذوهم الفنان الاصيل وتعلق القشور الخامل البليد وبقي عالم الفن بين تيارين تيار التجديد وتيار التقليد .

ادوار مانه Edward Manet

كان «مانه» قائد هذه الحركة الفنية لما اوتي من ميزات شخصية فكانت توجه اليه شتى التهم من تقليد كبـار فناني الاسبان والهولنديين والطليـان بينما كان هو يسعى بجسمه وعقله ومزاجه للتعبير عن الحياة بقوة وصراحة وبلاغة شأن كبار اسلافه الذين



صورة مالرميه مانه





التمرين الاخير لدهكاز

•

اتهم بتقليدهم .

لم يعش «مانه» اكثر من احدى وخمسين سنة مرت مرور شهاب ملتهب فكانت حياته كلها حياة جهاد واكتساب وتجدد . كان جهاده الاول في ان يسمح له والده باعتماد التصوير فما كان من والده الا ان ارسله الى امبركا ظناً منه ان ذلك ينسيه او يلهيه عن هذه الرغبة ، فعاد بعد ستة اشهر مجدداً طلبه واخيراً سمح له والده بان يتلمذ على كوتور Couture . فبقي زهاء ست سنوات لم تخلُ من الاصطدام والمناقشات من اول ساعة فبينما كان المعلم فخوراً بمركزه واومحته كان «مانه» واثقاً من نفسه وقد ظل فاتحاً قلبه للعلم والاقتباس والتجدد طيلة حياته فكان يزور معلمه حتى بعد نهاية دراسته يريه اعماله الجديدة ويطلب انتقاده وان كان في نفسه لا يمبر استاذه هذا استحسانه الكلي لاعماله الكلاسيكية الباردة فكانت تزداد المناقشات . ثم سافر وتجول في المانيا وايطاليا واسبانيا مطلعاً في متاحفها على اعمال كبار الفنانين اما ناقلاً اعمالهم مباشرة للوقوف على اسرارهم الصنعية ، او حاذياً حذوهم في لوحاته التي كان يؤلفها .

وكان الصالون الرسمي يرفض اعماله لكن هذا لم يثنه عن مضاعفة جهده ومتابعة نضاله حتى نهاية الحياة بل كانت تزداد همته وقوداً وشخصيته نتوءاً فكأنه كان يأخذ مـن جواهر القديم امثلة في الفصاحة والبيان حتى اذا انتج صورة جديدة وارسلها للصالون مثالاً للعمل الفني اغاظ اربابه لعدم مطابقتها لنظرياتهم فكانت اعماله تقبل احياناً وترفض في اكثر الاحايين فاذا ما عرضت كانت تثير استهجان واستقباح الجمهور لما كان يصوبه نحوه من الاسهم المسممة ارباب الاكاديميات ومحتلو المراكز في الصالون والكتبة الذين لم يفقهوا من الفن الا ظواهره وقوالبه واذا رفضت ما كانت لتثنيه عن تجديد عزمه ومتابعة نضاله . فقد اكسبه عمله ونضاله استحسان الشاعر الكبير بودلير فاصبح له صديقاً مشجعاً ومواسياً وكذلك الكاتب الكبير اميل زولا والشاعر استفان ملارمه وقد خلد «مانه» ذكر هؤلاء الاصدقاء بتصويره لهم وصورهم هذه موجودة اليوم في متحف اللوفر يهتف بحبها كل هواة الفن الحر .

حبطت مساعيه لعرض صوره في صالون ١٨٦٦ . وكذلك في المعرض العالمي ١٨٦٧ فما كان منه الا ان تبع مثال كوربه فبنى براكن من الخشب جمع فيها نحواً من خمسين لوحة من اعماله ودعا الجمهور لمشاهدتها . وهكذا ظل حتى ١٨٧٠ حاملاً لواء اصول التصوير الحيوي ولواء مذهب الواقعية كمعاصريه دوميه وكوربه ومن سبقهما مثل غويا وفرانس هالس وما انتهت حوادث السبعين الا وبدأ نضالاً جديداً .

اما النضال الجديد الذي كان ينتظره بعد ١٨٧٠ فهو انه استهوته الطريقة الجديدة في التصوير التي شقها كلود مونه وبيسارو بعد عودتهما من لندن ومشاهدتهما لاعمال شورز وكونستبل وبوننكتن والمتعلقة نظرياتها بالوان نور الشمس المعكوسة بالمنشور Prisme واساليب تعبيرها بفصل الالوان المركبة والتمسك بالالوان الاولية التي نستبينها في قوس قزح. فكان نضال « مانه » نضالاً مضاعفاً، اوله : انه تبع رفاقه الاصغر منه سناً وخبرة بأساليب التصوير القديم تبعهم الى الهواء الطلق لدرس الطبيعة من جديد فشق طريقاً في الامبرسيونزم لنفسه. وثانيه: انه حمل عبء النضال عن زملائه لفرض اعمالهم على الجمهور .

وتنحصر اعمال «مانه» في تصوير الشخصيات وتآليف واقعية من حياة العصر تريك الناس في المقاهي والملاهي والسبق والمنتزهات والبيوت الخ . . . وصور العاريات، والمناظر والزهور وهلم جرا . ومن اصالته في التأليف ضم البقاع النيرة في اللوحة بعضها الى بعض وكذلك البقاع المظلمة مما يزيد في جاذبيتها وفخامتها . وتمتاز ايضاً لوحاته بلذتها الحسية الزخرفية . كما ان صوره تنبض بنبرات عصبية تثب الى الموضوع فتبرزه باقل الوسائط الممكنة فتجعله من باب السهل الممتنع .

ده كاز Degas

اما ده كاز فيمتاز فنه باصالة التأليف ومتـانته وقوة الرسم ورشاقته وطلاقته في التعبير من حركات الاجسام واشكالها كما يمتاز بتناسق الوانه القاتمة منها او المزدهرة. هذا من الوجهة الظاهرية الصنعية واما من الوجهة الروحية فهو نظر ثاقب في حيـاة محيطه يكشف لنا مـا وراء زخرفه من الآلام والعيوب نظر ملؤه العطف والاخلاص .

فهذه اجسام العاريات، وهل تتعرى الفتـاة او الامرأة بدون سبب ، فهي تستحم فيصورها داخلة الى المغطس او خارجة منه او تتنشف او تدلك جسمها او هي ملقاة تستريح ؛ كلها مواضيع واقعية صورت بغاية من الصدق والاخلاص حتى قيل ان الطبيب ليمكنه ان يقرأ فيها الامراض التي تعتري هذه الاجسام كما انك ترى فيها آثار الالبسة التي تلبسهـا السيدات من مشدات الخصر ورافعات الصدر الخ . فهذه الصور بعيدة عن الجمال السطحي الخيالي لكنها ملموسة بالحياة الواقعة والحقيقة طافحة بجمال التكوين الجديد التكوين الفني الذي هو من ابتكار ده كاز .

استغرب بعض النقاد والمؤرخين هذه الالوان المزدهرة المتناسقة لاستعماله لها في مواضيع هي من مرارة النقد بمكان . ولكننا نرى ان ده كاز في هذا على جانب عظيم من عمق النظر في الحياة او ليست هي الا نوراً وظلالاً ، يزداد احتراقها بازدياد تأججها وازدهارها؟ والحياة مغموس حلوها بمرها ونعيمها بشقائها ؟ ان لم يكن صور ده كاز غير الواقع فهو يستلفت نظرك بالالوان الزاهية المزدهرة اولاً فيغريك ويستهويك شأن الحياة العصرية المتألقة المزخرفة . فاذا ما اقتربت من اللوحة وزدت امعاناً اخذتك العاطفة والشفقة الانسانية .

واليكم المثل في هاتين الفتاتين المكبتين على عملها في كوي الثياب وقد بدا عليهما الملل والتعب وها قد فتحت احداهما ثغرها متثائبة ومالت برأسها على عضدها الى الوراء تتجدب . بينما الاخرى تضغط على المكوى بقوة عامودية تسري من الاكتـاف الى اليدين التي تخرج من تحتها القمصان البيضـاء الملساء المغموسة بالنشاء ، قمصان سراة الناس واغنيائهم الذين يقضون اوقـاتهم بالمراسح والملاهي يتمتعون بالغانيات والراقصات .

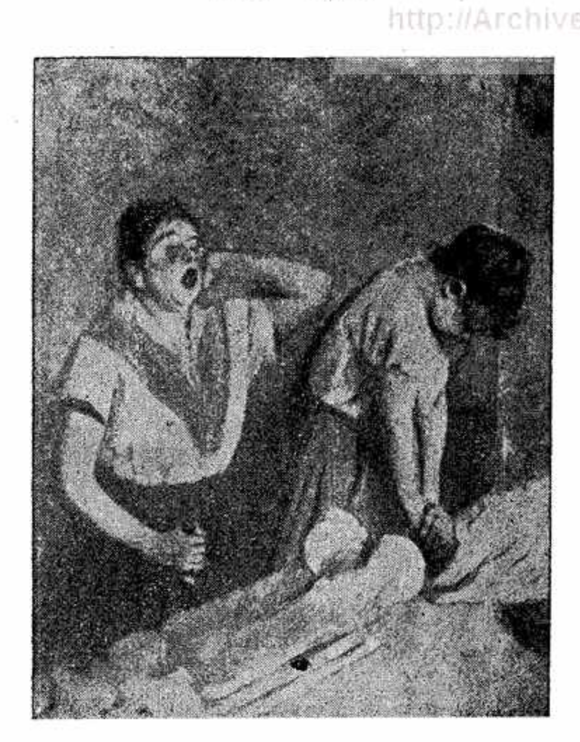
الراقصات والغانيات أتريدون ان تعرفونها ملياً فهـا هو قد صورها لكم بقلب ملؤه الشفقة والحنان عليهن وعليك ايها المتمتع : اجسام اعتراها الهزال واضناها الفقر وانهكها التعب والسهر فهن نحيفات عليلات هزيلات يرقصن على المرسح باثواب شفـافة ملونة بالوان الفراش لكن هذه الفراشات التي تحلق للنور والحركة وللنغم انما هي تحترق وتضوي وتضنى . هذه الفراشات انما هي بنات حواء كما شاءتهن المدنية العصرية . فلا ندري اهي لطخة في تاريخ الانسانية ام لطمة لهواة هذه المدنية .

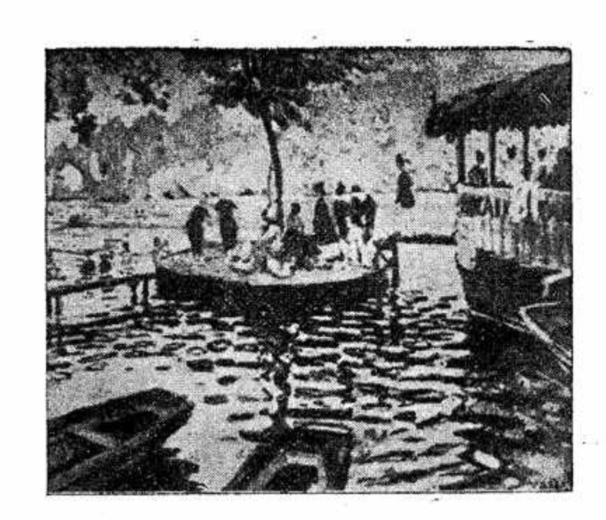
وما كان فن ده كاز ليصل الى ذروة الفصاحة والقوة في التعبير والرشاقة والدقة في الرسم والتناسق في الالوان دفعة واحدة بل كان ذلك نتيجة درس طويل مستمر فكان مشغوفاً بالرسم الدقيق الصادق يحذو حذو انكرز ورافائل كما انه ذهب ابعد من ذلـك فكان يدرس الهريتيف . وقالوا ان اتجاه الفني كان ملجماً في البداية لتعلقه بقـائدين عظيمين شغف بهما حباً اعـني انكرز الكلاسيكي ودلاكروا الرومانتيقي كما انه شبه وتعلق بانسجامات كورو الفضية . ولكنه ما فتىء ان تغلب على القيود وشق طريقاً خاصة بجدة عقله ووفر شعوره . وقد بلغنا ان حباً منه بتهذيب ذوقه في الالوان ومعرفة اسرار تناسقها وانسجـامها كان يدرس درساً ملياً السجاجيد العجمية القديمة .

كما انه كان من المتأثرين بالمطبوعات اليابانية التي كانت تصل الى اوروبا منذ اوائل القرن الماضي وقد شغف وزملاءه بحبهـا

●

الكاويات لده كاز





الكرونيير لمونيه

●

وببساطة تعبيرها ومواضيعها الواقعية . فكثيراً ما نرى في لوحاته الاشكال المتدرجة بين النور والظل قد اسندت بخطوط تحدد الشكل فتعطيه قوة في التعبير .

مونه Monet

يحيا الفن ويترعرع ما دام اربابه في تماس مع الطبيعة والحياة ولكنه يضعف ويجف كلما تمسك اربابه بطرق التعبير وايقنوا من سهولتها واستعمالها فيتغلب القالب على القلب ويقضي التعبير على الشعور .

لم يحتقر كلود مونه من سلفه من ارباب الفن ولا كان هو يزدري بأساليبهم انما كان يتراءى له شيء جديد فكانت له عين ثاقبة تخترق الاشياء « باسهم من الفولاذ » كما قال عنه كلمنسو .

فلاول مرة في تاريخ التصوير نرى فناناً يقف ازاء الطبيعة ومعه سلسلة من اللوحات يجابه الشمس قائلاً في نفسه ها قد فتحت لك قلبي فبوحي لي بكل اسرار نورك .

كان مونه يبدأ عمله قبل شروق الشمس فيتابع مثابراً حتى نهاية النهار . متنقلاً من لوحة الى لوحة ومسجلاً من ساعة الى ساعة كل ما كان يتصور في مشاعره من تحسسات بالنور الذي كانت توحي به اليه تلك الساعة . يعيد العمل في اليوم التالي على اللوحات نفسها والمشهد الطبيعي امامه واحد في شكله وقوامه . يعيد الكرة على اللوحات كلها اياماً متوالية غير مقتنع بالاشياء التقريبية ولا الاجمالية . فكأنما عيناه كانت تنفذان الى الوان النور وتموجاته . فاذا ما تثبت من مشاهداته وتأملاته وايقن ان مجموع شعوره امطر لوحته وابلاً من الالوان فاذا هي تتأجج بالنور وتعج بحركاته فيضطر الناظر حيالها الى اغماض عينيه .

لم يكن مونه ليبني اعماله على نظريات سابقة انما كانت النظريات تبنى على اعماله ، هذه الاعمال التي قام بها بقلب مشغوف وعقل حكيم وعين ثاقبة وارادة قوية فكأن مونه بهذه الاعمال المنظمة التي كان يقوم بها يروض عينيه رياضة فعلية فتنمو وتزداد مقدرتها على اختراق اسرار النور في تموجاته والوانه كما كان يروض نفسه رياضة روحية بتماسه المباشر للطبيعة وتفسح امامه مجالات للتأمل بالطبيعة نفسها ، مجالات تزداد يوماً عن يوم وساعة عن ساعة . فكانت عينه ترقى وكذلك نفسه . فترك للانسانية اذ ذاك لوحات جديدة ترقى وتسمو بها اذ تفتح امامها مجالات جديدة للتأمل والتفكير والعبادة .

برهن مونه للملأ ان الاجسام الطبيعية كلها مكسوة بجلباب من النور يرقص ويتلالأ وان اللون المركزي للاشياء الذي نظنه ثابتاً انما هو في الواقع غير ثابت بل هو يتغير من ساعة الى ساعة ومن لحظة الى لحظة كما تتغير الوان ظلاله بالنسبة الى الوان النور . وان هذه الاجسام تعكس نور الشمس والوانها في تلك اللحظة على الاجسام المجاورة كما تعكس هذه الاجسام المجاورة على الجسم الاول ما تبقى لها من الاشعة وما وصل اليها من الانعكاسات ، برهن مونه للعالم ان العالم كله في حراك ذري مستديم لا يقف عند حد وانه لا حدود تفصل الاشياء بعضها عن بعض بل العالم كله في انحلال واشتباك ذري منوط بالشمس .

قال كميل موكلر « كان حرياً بعلماء الاسبكتروسكوب ان ان يقدروا اعمال مونه حق قدرها فينتظرون بشغف نتيجة تحسسات هذا الفطري العبقري فيما كان يدونه في لوحاته من الالوان فتاتي مثبتة لنظرياتهم المتعلقة بالوان اشعة الشمس . كذلك كانت نتائج اعماله بغاية الاهمية بالنسبة للنظريات المتعلقة بطبيعة العين وامكانياتها . » .

فان كانت هذه ميزات لوحات مونه من الوجهة العلمية في صدقها واخلاصها للحقيقة والواقع فهي لا تقل اهمية من الوجهة الفنية فاذا ما اقترب منها المرء لا يرى الا دهاناً متراكماً واذا ما ابتعد عنها اخذه الذهول فلا يدرى أهو يحلم بالحقيقة ام هو يسمع سيمفونيات موسيقية ام هو يقرأ قصيدة المعري قصيدة تنبئنا عن تفكك هذا العالم ورجوعه الى عالم الهيولي .

سزان ورنوار Cezanne, Renoir

اشرت الى التــأثير والاحتكاك الفكري الذي كان يحصل باجتماع هؤلاء الفنانين بعضهم ببعض. فقد كان «مانه» اعظم تأثير في في نفوس رفاقه بنضاله المتواصل وبمــا كان يبث فيهم من روح التخلص من القيود ووجوب التجدد والتصوير بصراحة والتعبير عن التحسسات المباشرة. وكذلك اثر رفاقه فيه فدعوه الى الطبيعة والحقول والهواء الطلق، فكان ازدياد هوسهم بهذا البطل المناضل الذي شعر باصالتهم وانضم اليهم كما انهم كانوا يقدرون شخصيته حق التقدير .

ولم يخل من هــذا التأثير سزان ورنوار اللذان احببت ان اذكرهما معاً في هذا الدرس المختصر فقد بدأا مع الكتلة وبعد ان أخذا مشعــال النور من مونه وبيسارو وسزلي، ونبراس الصراحة والارتجالية من «مانه» عاد كل منهما الى نفسه، سزان يريد ان يعمل من الامبرسيونزم شيئاً متيناً كصور الاقدمين ورنوار ينظر خلسة الى الاسبقين من بوشه وفراكونار وواتو وانكرز ودلاكروا الخ. أفكانت هذه رجعية ؟ . كلا ولكنها تجديد على نطـاق اوسع ومبادىء اعمّ واشمل متعلقة بالتراث الفني الانساني والعالم الخارجي من جهة وامنيات النفس وما تتوق اليه من جهة ثانية . فصورهما تمت الى صور ذهنية تكاد تتقمص في بعض الاشكال المثالية المنحدرة الينا من السلف فهي مثالية شخصية ولكنها في غاية المرونة فقد كان يقول رنوار « ابسط المواضيع ازلية » ذلك لما كان يسكب فيها من عندياته .

فصور رنوار تبعث في القلب شيئاً من الفرح والمرح لجمال الوانها المتموجة بين الزمرّد والياقوت واللؤلؤ والمرجان واشكالها النضرة المليئة بالحياة الفتية الازلية . فمن نظرة الى عارياته نراها بعيدة كل البعد عن الوساوس والافكار تتمتع بنسيم الطبيعة وارجيها كأنها زهرة ازلية منها وفيها .

ولاعمال رنوار من الوجهة الصنعية لتمسكه بالاساليب القديمة اهمية عظمى اثبت باعماله ان خير واسطة للتصوير بالزيت هو الزيت .

اما سزان فكان بين دافع داخلي لخلق الاشكال وتكوين الاحجام وبين حب التثبت من الالوان المتدرجة على سطوح الاجسام . فان كان ينقصه مــا وفر لدى رنوار من سهولة الرسم ومعرفة اساليب الاقدمــين في التلوين فلم ينقصــه شيء من حب الفن والاخلاص في العمل فقد توصل الى اثبات النور الصادق مع غناء الالوان المركزية والانسجامات اللونية اللذيذة . فلم يدرس احد اكثر منه تدرج اللون المركزي وتشبعه من الالوان في مناطق النور كما في مناطق الظلال . وقد قال لاميل برنارد «التصوير هو ان يسجل المرء تحسساته الملونة فليس هنالك خط ولا هنالك تدرج بل هنالك مقابلات . فاذا كان اللون مشبعاً كان الشكل مليئاً » . كما انه في تكوينه للاجسام كان مولعاً بمقابلتها في مخيلته بالاشكال الهندسية كالكرة والمكعب والاسطواني والمخروطي الخ .

وعلى هذه الاقاويل او النظريات النادرة لسزان كنا نرى في عالم التصوير كتلات تتالف وتتلاشى حاملة ألوية مختلفة من بوست امبرسيونزم واكسبرسيونزم وكوبزم وفوتورزم الخ ... من اتم الى اتم .

والليالي من الزمان حبالى مثقلات يلدن كل عجيب

وما اجدر بنا ان نذكر هذه الكلمة لرنوار «من يتقرب من الطبيعة بنظريات فالطبيعة تطرحها عرض الحائط » .

عمر الانسي

لاعبات البيانو لرنوار



13 me Année No. 615

Lundi - 16 - 4 - 1945

الرسالة

مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون

ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Litteraire
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المسئول
احمد حسن الزيات

الإدارة
دار الرسالة بشارع السلطان حسين
رقم ٨١ — عابدين — القاهرة
تليفون رقم ٤٢٣٩٠

بدل الاشتراك عن سنة
٨٠ في مصر والسودان
١٥٠ في سائر الممالك الأخرى
ثمن العدد ٢٠ مليما

الإعلانات
يتفق عليها مع الإدارة

العـــدد ٦١٥ « القاهرة في يوم الإثنين ٤ جمادى الأولى سنة ١٣٦٤ — ١٦ أبريل سنة ١٩٤٥ » السنة الثالثة عشرة

المدرســـة الرمزية

للأستاذ عباس محمود العقاد

« ... استرعى نظرى نوع من الأدب أسموه بالرمزية ، ولا أعلم حتى الآن تعريف هذا النوع ، وقد نبهني إليه تلك الإنذارات التي وجهها الأدباء إلى الشباب المحدثين بالآداب أن يكفوا عن تلك الطريقة الرمزية فإنها عقيمة النتاج لا تجدى نفعاً . فما هي الرمزية في الأدب ؟ وهل هي تقتصر على الآداب العربية فقط عدا الآداب العالمية ؟ وما هي نتائجها المضرة ؟ ... »

(بغداد — الكاظمية) جعفر آل ياسين

***

والرمزية التي يسأل عنها الأديب البغدادى قديمة في العالم ، لأن الناس عرفوا الكتابة بالرموز قبل أن يعرفوا الكتابة بالحروف ، ولأن الكهانات الأولى كانت تستأثر بأسرار الدين وتضن بها أن تذاع للعامة على حقيقتها الصراح ، فكانت تعمد إلى الرموز أحياناً للتعبير عن تلك الأسرار .

ثم ارتفع حجر الكهانات عن أسرار الدين فتكلم الناس فيها وأفصحوا عما يعتقدونه من خفاياها ، ولكن الولع بالأسرار والبحث عن الغوامض والغيوب طبيعة في بعض النفوس لا تخرجهم منها صراحة القول ولا إباحة التفكير المطلق لمن يشاء ، فظهر هؤلاء بين المسلمين كما ظهروا بين الأمم المسيحية والإسرائيلية ، وقسموا عندنا العلم إلى علم شريعة وعلم حقيقة ، وأرادوا بعلم الشريعة ما يبدو على ظواهر الأشياء ، وبعلم الحقيقة ما ينفذ إلى بواطن الأسباب المغيبة عن العقل المكشوفة للبصيرة ، وقابلهم عند الأمم الأخرى جماعة المتعمقين الموكلين بالغوامض والأسرار وهم المعروفون باسم الخفيين أو الـ Mystics ولا يزال لهم مريدون ودعاة في كل عصر من عصور الآداب .

لكن المقصود بالرمزية في الأدب الحديث هو تلك المدرسة التي راجت في أوائل القرن الحاضر وظهرت في فرنسا على أعقاب مدرسة « البرناسيين » أصحاب القول بجمال القالب وأناقة النفس والعكوف على المحاسن الظاهرة في أساليب الشعر والنثر وصياغة العبارات ، وعندهم أن الصقل المحسوس هو آية الجمال والبلاغة في جميع الفنون .

فلما راج مذهب البرناسيين هذا في أواخر القرن الماضي ظهر الرمزيون يعارضونه ويغلون في إنكاره ويذكرونهم بما نسوه من أسرار المعاني التي لا تبرز على وجوه الكلمات ، وينبهونهم إلى جمال الوحي والإيمان الذي أهملوه في سبيل الصقل المحسوس والرونق البارز على صفحات الأساليب .

وقد كان الرمزيون على حق لولا الغلو الذي يندفع إليه أصحاب كل مدرسة جديدة حين يتصدون لحرب المدارس الأخرى فيذهبون من أقصى النقيض إلى أقصى النقيض .

فالأدب لا يستغنى عن الوحى والاشارة ، وأبلغ الفن ما يجمع الكثير فى القليل ويطلق الذهن من وراء الظواهر القريبة إلى المعانى البعيدة التى تومئ إليها الألفاظ ولا تحتويها بجملتها إلا على سبيل التنبيه والتقريب .

ولكن هذه المدرسة غلت وتمادت فى الغلو حتى قام من دعاتها من يجعل الغموض والتعمية غرضاً مقصوداً لذاته ولو لم يكن من ورائه طائل ، وخيل إليهم أنهم مطالبون بالتعبير عن أنفسهم بالرموز وإن أغنتهم الحروف الواضحة والكلمات المفهومة ، فلم تعمر مدرستهم طويلا وسقطت فى الأدب الفرنسى كما سقطت فى آداب الأمم التى انتقلت إليها .

وقد أملى لأتباع هذه المدرسة فى الغلو أنها قامت للدعوة فى العصر الذى ظهر فيه « فرويد » وبشر بمذهبه القيم عن الأحلام ودلالتها على الوعى الباطن وما يستكن فيه من الأسرار المكتومة والنوازع المكبوتة .

وخلاصة هـذا المذهب فيما يرجع إلى « الرمزية » أن الأحلام هى لغة الرمز التى يعبر بها «الوعى الباطن» عن شعوره المكبوت ؛ فالرجل المبتلى بالخوف من عدو منتقم أو من وهم مسلط عليه يرى فى نومه وحشاً ينقض عليه وينهشه بأنيابه ؛ والرجل الطامح إلى المجد يرى أنه سابح فى السماء على رؤوس الناس ، أو يرى أن الناس بالقياس إليه كالنمال فى جانب الفيلة الضخام . وهكذا تتمثل معانى « الوعى الباطن » رموزاً جسدية ، لأن الإنسان لا يتمثل المعانى فى أحلامه وأمانيه بل يتمثل فيها ما يرئ بالعين ويلمس باليد ويسمع بالأذن ويترجم من لغة الفكر إلى لغة الحواس على أسلوب الخيال المعروف .

فما هو إلا أن راجت كلمة « الوعى الباطن » ورموزه فى الإصلاح وخيالات الفنون حتى تلقفها أذناب المدرسة الرمزية كما تلقف الببغاوات صيحات الآدميين بغير فهم ولا روية ، وخيل إليهم أن « الوعى الباطن » خلق جديد أنبته « فرويد » فى بيئة الإنسان بعد أن كان معدوماً فى الأجيال الماضية ، وفاتهم أنه أقدم من الوعى الظاهر وأنه لم يزل يعمل عمـله فى الآداب والفنون وفى المعيشة اليومية منـذ عرف الناس الشعور والتفكير ، ولن يزال كذلك خفياً فى مكانه القديم ما دام الإنسان هو الإنسان ، وكل ما صنعه فرويد أنه نبه الأذهان إلى وجوده لا أنه أوجده من العدم فى الزمن الحديث .

وبعـد أن كان الرمزيون لا يتجاوزون فى دعوتهم التذكير بوجود الأسرار والمعانى التى توحى إليها أصبح أولئك الببغاوات ينكرون الحس الظاهر وينكرون الحواس وعملهـا ولا يدينون بشىء غير ما يسمونه رموز الوعى الباطن وأحاجيه .

فبطل الوضوح عندهم كأنه نقيصة أو كأنه خروج على الحقيقة ، وتقررت التعمية عنـدهم كأنها هى البيان دون كل بيان ، وكأنما « الوعى الباطن » قد كشف فى الزمن الأخير ليلغى العيون والآذان ويغرق الناس فى ظلمات لا تدركهم فيها أنوار النهار .

ومن آفات فرنسا الولع بالأزياء والمدارس التى كأنها أزياء تخلع بين كل صيف وشتاء ، فما هو إلا أن يسمع فيها باسم الدعوة الجديدة حتى تقفوها مدرسة هنا ومدرسة هناك ، وحتى تتقاسمها الفنون المختلفة فيبشر بها المصورون والنحاتون كما يبشر بها الشعراء والكتاب ، وينتقل الأمر من حيز التفكير إلى حيز الصفقات والمساومات . فيأخذ المتجرون بالصور فى جمع اللوحات التى يبيعها إياهم فقراء الفنانين بدريهمات معدودات ، ويحتفظون بها حتى يحين الأوان لإبرازها والمتاجرة بها ، فإذا بمجلة من المجلات التى يملكها أولئك التجار أو يستأجرونها قد نشرت فصلا مطولا عن «المدرسة الجديدة» المزعومة وتلتها مجلة أخرى تناقضها وتنحى عليها ، وإذا بالمدرسة الجديدة بعد هنيهة قد أصبحت فى دوائر الفن أحدوثة الفضوليين والأسلاء ، ومحور الهجوم والدفاع ، ويحضر إلى باريس فى هذه الآونة أناس من أصحاب الثروات الأمريكية أو أصحاب الألقاب الروسية العريقة ممن يصطنعون الوجاهة ويفاخرون باقتناء التحف النادرة ، ويودون أن يرجعوا إلى بلادهم وفى جعابهم أحدث ما يتحدث به أصحاب الأذواق وأدعياء التنظر فى الثقافة والآداب الفنية ، فإذا بهم قد وقعوا فى الفخ المنصوب واستبضعوا اللوحات والتماثيل من تلفيقات تلك المدرسة الجـديدة بألوف الجنيهات ، وهى كلها لا تساوى مئات الدراهم عند بائعيها الماكرين .

وهكذا تخرج إلى الدنيا « مدرسـة جديدة » ، وتبقى فيها ما بقيت صالحة لتلك الصفقات الخادعـة ، ثم تنطوى ، وتخلفها

دواليك مدرسة أخرى على هذه الوتيرة ، ولا تعقب بعدها أثراً من الآثار الباقية في عالم البلاغة والجمال .

وقد راجت الرمزية في الكتابة والشعر ، كما راجت في النحت والتصوير ، وشوهدت صور لبعض الناس لا يعرفها أصحابها ، ولا يتفق اثنان من المصورين أنفسهم على عرفان ملامحها أو تفسير الغرض منها . وسئل واحد من هؤلاء المصورين عما يعنيه بهذا الخلط الذريع ، فقال بلهجة هؤلاء المخرقين التي هي مزيج من لغة الدجالين والببغاوات : إن الكتاب الإنجليزي يقع في يد الرجل الذي لا يفهم الإنجليزية فلا يبصر فيه إلا خليطاً مشوشاً من الخطوط والنقاط...فهل يفهم من ذلك أنه كذلك ، وأنه لا يشتمل على معنى من المعاني التي يدركها الإنجليزي ، أو من يفقهون اللغة الانجليزية ؟

وهذا كلام دجالين وببغاوات لا يفهمون ما يقولون ، لأن الناس لا يختلفون في رؤية الشمس كما يختلفون في فهم مئات الكلمات التي تدل عليها باللغات الإنسانية ، ولأنهم لا يختلفون بالعيون والآذان والأفواه كما يختلفون بالألسنة والعبارات ، وليس بين الرجل وبين مشابهة الإنجليزي في قراءة كتابه إلا أن يدرس الإنجليزية فينفذ إلى ماوراء الخطوط والنقاط من الألفاظ ومعانيها ، فما هي الأداة التي يستعين بها الإنسان على فهم الصور التي لا تشبه أصحابها ؟ أهي أداة الوعي الباطن ، وهو لا يتماثل في رجلين اثنين على نحو واحد ؟ أيصبح كل إنسان « فنا » وحده لأنه وحده صاحب الوعي الباطن الذي توارثه من آبائه وأجداده وأضاف إليه ما أضاف من مذكوراته ومنسياته ؟

وكل مدرسة من هذا القبيل فهي مدرسة بكماء لا تستطيع أن تشرح مذهبها للناس إلا بمزيج من كلام الببغاوات وكلام الدجالين .

لكن الوعي الباطن حقيقة لا شك فيها ، وهو كذلك حقيقة لا شك فيها ، ولكنه كان حقيقة لا شك فيها من أقدم عهود المثالين والمصورين والشعراء في التاريخ ، وقد عمل في شعر هوميروس عمله البديهي ، كما عمله في شعر المتنبي والشريف وبيرون ولامرتين ، وإنما كان يعمل عمله دون أن يلغي العيون والآذان ، ودون أن يلغي الأذواق والأذهان ، وعلى هذا ينبغي أن يمضي في عمله سواء ظهر فرويد أو لم يظهر في عالم الوجود ، لأن فرويد لم يخلقه في طبائع الناس حتى يخلفه خلق جديد لم يكن معلوماً قبل مئات السنين ، فقصارى ما في الأمر أنه سماه وفسر معناه ، وترك العيون تنظر كما كانت تنظر ، والآذان تسمع كما كانت تسمع ، والأجسام البشرية تغدو وتروح كما كانت تغدو وتروح .

فالرمزية سليمة في حدودها الأولى ، وهي حدود الاعتراف بالخفايا والأسرار ، ولكنها دعوة مريضة عوجاء حين تنكر الوضوح لأنه وضوح وكفى ، وتشيد بالتعمية لأنها تعمية وكفى .

وميزان الصدق في هذا المذهب أن يكون الرمز ضرورة لا اختيار فيها . فأنت تفصح حتى يعييك الافصاح فتعمد إلى الرمز والإيحاء لتقريب المعنى البعيد لا لإبعاد المعنى القريب . والأصل في الإبانة عن الذهن أو النفس أن يحاول المبين جهده توضيح معناه حتى تعييه العبارة فيلجأ إلى الإشارة ، فلا يكتب بالهيرغليفية ما يقدر على كتابته بالحروف الأبجدية ، ولا يؤثر الكناية وهو قادر على التصريح .

أما من يقول بنقيض ذلك فليس عنده في الحقيقة ما يقول ، وإنما هو مزيج من الببغاوات والدجالين يلفظ بالكلام ولا يفقه معناه ، ويخلط الحق بالباطل على النحو الذي قدمناه .

عباس محمود العقاد

آرون بيتسكي Aaron Betsky

المدينة الحديثة كيوتوبيا

أسطورة التصوير المبهر

في مكان مـا في الخارج يبزغ عـالم جديد، يلـوح على البعـد كجمع من الخـيالات الغـامضـة، فسيـح لدرجة الاستغلاق، بعيد لدرجة الالتباس، شديد التعقيد لدرجة الامتناع. عالم يوجد فقط على هيئة صورة أو سراب.

لقد كانت العمارة دوما ممزقة بين الممارسة اليوميـة المبتذلة المتعلقة بتشييد بنايات لصالح الذين يملكون المال والسلطة اللازمة لتكليف غـيرهم بهذا البناء، وبين الرغـبة في بناء عالم مثـالي. وقد عبـرت العمارة عن شعـورها بتأنيب الضمير من خلال مخططات يوتوبية تتسلل إلى خبراتنا ككل تلك الأشكال والفضاءات التي تجعلنا مدركين لوجود شيء مختلف، شيء أكبر وأكثر جمالا من البناء المضجر الذي يضـمنا. ومن أجل إنجاز نسخة حقيقية من اليوتوبيا لجأ المعـماريون إلى نتاج سلسلة من الفنانـين الذين نجحوا في تحقـيق أحلامهم على نحـو أكمل: كتـاب القصص اليوتوبية، رسامو العوالم الخيالية، صانعو أفلام الخيال العلمي، واليوم المصورون الفوتوغرافيون.

ومن المثير للسخرية أن أحـدث موجات التصوير اليوتوبي خارج العمـارة وُلدت من الرغبة في توثيق الواقع حولنا بأكبر دقة ممكنة. فقد مهدت الطريقة التي طورها بيرند وهيلا بيشر Bernd and Hilla Becher والمتعلقة بدراسة أنماط معينة من البـنايات في فترة الستينيات، وهي الطريقة المستلهمـة من أوغوست زاندر، مهدت الطريق أمـام أجيال عديدة من المصـورين الفوتوغرافيين لكي ينتظروا طويلا ويتمعنوا في المدن التي يقطنوها. وعندمـا لم يرُق لهم ما صوروه بدأوا في تفريغ صـورهم. لقد سطحوا الصور وصقلوها وعـالجوها مستخدمين العـديد من التقنيات لكي يخلقوا واقعا لا وجود له. ووجدوا على سطح الصورة الفوتوغرافية وفي سطحية الحياة اليومية نوعا من اليوتوبيا.

في الوقت نفسـه استأنـف مصورون آخـرون تقليد صور الرحـلات ورصدوا تفرع المدن الجـديدة التي تنهض في الأماكن المهجورة، وأخذوا يوثقون صـور الهواة الحقيقية تلك بدقة مدهشة تناسـب المجـلات البراقة، أو يصهرونها معا لتكون نحتا للواقع على شكل أطنان من صور الأبيض والأسود. هم أيضا عثروا على إمكانية خلق عالم آخر ممثلة في لمعان الصور المطبوعة وفي الفخر بما يصورونه حولهم.

"إمكانية اليـوتوبيا أصبـحت مستـبعدة"، ذلك مـا قاله المعمـاري والناقد الدو روسي ذات مرة. إننـا لا نستطيع الاستمرار في الإيمان بحلم بناء عـالم مثالي، لأننا رأينا ما أسفرت عنه مثل هذه الرؤى من نتـائج شمولية وتعلمنا أننا نبقى دما ولحما حتى في الفضاء الخارجي. عمارة المستـقبل بالنسبة لنا اليوم هي رؤية كابوسية لنقيض اليوتوبيا أكثر من كونها حلما بعالم مثالي. كذلك تقدم لنا صورها عـالما يبدو مخيفا ويجدر تجنبه. مصورو اليوم يتمسكون بزعم توثيق ما هو موجـود باستخدام التقنية، حـتى ولو عالجوا صورهم أو حتى خلقـوا العالم الذي يوثقونه في استوديوهاتهم. وبفضل زعمهم بأنهـم يعرضون عوضا عن كونهم يخلقون فإنهم يمنحوننا اليوتوبيا ونقـيضها معا، وكلاهما كامن في واقع يومنا الحاضر. بالنسبة لهؤلاء الفنانين فالأمر لا يتعلق بخلق الواقع والحلم بشيء مختلف، وإنما برؤية العالم الآخر في عالمنا.

هذا هو الدرس الذي ينبغي علينا تعلمه من تلك الأعـمال القائمة على الإبهار spectacular. إنه خلق اسطورة عن واقـعنا العمـراني الحديث. الأسطورة هي في النهاية ليست بالـضرورة حقيقة أو خيـال. إنها إعادة حكي بصري مؤثر لعـالم قد يكون وجد من قبل، أو سـيكون موجودا في المستقبل، أو ربما هو حولنا اليوم في انتظار أن يجعلنا الفنان ندركه. هؤلاء الفنانون يجعلوننا نرى إبهـار العمران كأسطورة حـياة عاشت في بيئة عمرانيـة متغيرة ومعولمة. إنهم يقدمون عـمارة قائمة على الإبهار، عمارة من الممكن أننا لم نرها بعد، لكن الصـور تعرضها أمامنا بكامل هيبتها. إنهم في الحقيقة لا يبنون وإنما يصورون المستقبل.

ترجمه عن الإنجليزية: هيثم الورداني

من كتالوغ معرض:

The spectacular City. Photographing the future.

NAI Publischers, Rotterdam.



برجا بيتروناس، كوالا لامبور

Photo: Stefan Weidner

المذاهب الأدبية

للدكتور محمد مندور

في مصر الآن اتجاه عام نحو التفكير المذهبي ، سواء في السياسة أو الاقتصاد أو الاجتماع أو الأدب . وهو اتجاه يبشر بالخير ، أو على الأصح بالرغبة في الخير . وذلك لأنني لم أستطع بعد أن أطمئن إلى اساس هذا الاتجاه . ومصدر عدم الاطمئنان هو أنني لا أكاد بعد أتبين وجود تفكير فلسفي يتشعب مذاهب مختلفة ، فتستند إليه مذاهبنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأدبية . ونقصد بالفلسفة وبالتفكير الفلسفي التفكير الإنساني الذي يتناول ملكات الفرد وآماله وآلامه وكافة روابطه بالحياة والمجتمع ؛ وأما ما وراء الطبيعة والجدليات والمنطقيات ، فذلك ما لن أمل تكرار القول في جدبه وعدم غنائه ، لأنها لا تعدو أن تكون رياضة عقلية .

لسنا نملك إذن حتى اليوم فلسفات إنسانية متميزة ، وهذا هو السر في أن تفكيرنا المذهبي في نواحي النشاط الفكري المختلفة لا يزال تقليداً للغرب لا يقوم على أصالة نفسية حقة ، وأوضح ما تكون هذه الحقيقة في فهمنا لمعنى المذاهب الأدبية . فنحن نظنها طرقاً فنية يقصد إليها الكاتبون قصداً ، فاذا بأحدهم كلاسيكي والآخر رومانتيكي ، وإذا بهذا واقعي وذاك مثالي ، عقلي أو عاطفي ، اجتماعي أو فني ، وما إلى ذلك من المذاهب والاتجاهات ، وهذا فهم خاطئ ؛ فمذاهب الأدب — كما يشهد التاريخ — قد كانت دائماً حالات نفسية عامة خلقتها الحوادث ، وكيفتها الظروف ، وإن لم يمنع ذلك الاتجاه العام من أن تتميز بداخله نفوس الشعراء والكتاب بسماتها الخاصة .

وفي تاريخ الأدب العربي ذاته أمثلة لتلك الحقيقة . فالشعر العاطفي ، وبخاصة الغزل ، كما ظهر في الحجاز في صدر العصر الأموي ، والشعر العقلي ، وبخاصة الهجاء ، كما ظهر في العراق في ذلك العصر أيضاً ، والشعر الفني المصنوع ، وبخاصة المدح ، كما ظهر في الشام عندئذ ، حيث كان مقر الملك ، ثم تيار الشعر الإباحي ، شعر الخمر والغزل بالمذكر ، والتكالب على اللذات ، كما عرفه العصر العباسي الأول ، والشعر الفلسفي الذي بلغ قمته عند أبي العلاء ، كل هذه الاتجاهات كانت في حقيقة أمرها حالات نفسية . وما أحب أن أعيد القول في انصراف أهل الحجاز عن الكفاح في الحياة والمناضلة عن مجد الإسلام عند ما رأوا القيادة تنتقل إلى غيرهم ، وإذا بهؤلاء الأشراف الذين رقق الإسلام قلوبهم يتغزلون غزلهم الساحر الجميل . وكلنا يذكر روح العصبية القبلية التي لم يستطع الإسلام أن يميتها في العراق ، وما كان لتلك الحالة النفسية من تأثير في تأجيج الهجاء بين القبائل والأفراد ، وقد عمرت أشعارهم بملاحاة القيم والأنساب . وأما في العصر العباسي فتأثير الحضارة الفارسية بلذاتها وأنواع بذخها المختلفة ، أوضح من أن يذكر في خلق الحالة النفسية التي صدر عنها الشعر الإباحي . وفي فلسفة الهنود واليونان ، وفي ظروف الحياة السياسية والاجتماعية في العصر العلائي وما سبقه بقليل ما يوضح اتجاه الشعر نحو الفلسفة بحثا عن حقائق النفس ومصيرها ، وآلام الحياة وآمالها . وهكذا جاءت نشأة المذاهب الأدبية عند العرب ، أو على الأصح ، الاتجاهات الأدبية في شعرهم وليدة لحالات نفسية طبيعية لم تصطنع ، ولا قصد إليها ، فهي تقوم على أسس نفسية إنسانية لم يكن منها مفر ، ولا إلى غيرها معدل . وإن لم يمنع ذلك — كما قلنا — كل شاعر من أن يتميز من غيره بأصالته الخاصة .

والأمر في الأدب الغربي مثله في الأدب العربي ، وإن تكن الحقائق هناك أوضح ، لأن الأدب الغربي هو الذي عرف — وبخاصة ابتداء من عصر النهضة — المذاهب الأدبية بمعناها الفلسفي الصحيح . وقد صاحب ظهورها وعي نظري بها ومناقشة لأصولها ، وتوضيح لمعالمها وقتال دونها : وتلك ظواهر لم تكد تتضح في تاريخ الأدب العربي ، اللهم إلا أن يكون ذلك في معركة كبيرة واحدة يحدثنا عنها التاريخ الأدبي ، وهي تلك التي قامت بين أنصار البحتري وأنصار أبي تمام ، إذ ناضل الأولون عن عمود الشعر والصياغة التقليدية المرسلة ، وكافح الآخرون عن مذهب البديع والتجديد في الصياغة . ومع ذلك فتلك معركة لم تمس حالات النفس في شيء ، لأن مدارها كان التباين في أسلوب التعبير . وأما موضوعاته فقد ظلت تقليدية حتى قال أحد النقاد : إن

التجديد عندئذ لم يعدُ التطريز على ثوب خلق ؛ وقال مستشرق : إنه كان رقصا فى السلاسل .

وعلى العكس من ذلك مدلولات المذاهب الأدبية فى الغرب ، فهنا نجد الحالات النفسية بأوسع معانى اللفظ . فالكلاسيكية التى ظهرت فى القرن السابع عشر فى فرنسا بنوع خاص ليست إلا نظاما عقلياً خاصاً فى تناول حقائق النفس البشرية وصياغتها . وأساسها العام هو تنحية الكاتب لشخصه عما يكتب ، وتسليطه ضوء العقل على مايريد عرضه . ولهذا كان مظهرها هو الشعر التمثيلى . وأما الشعر الغنائى الشخصى فذلك نوع لم يزدهر إلا فى القرن التاسع عشر تحت جناح الرومانتيكية ، والكلاسيكية قسط واعتدال فلا إسراف فى إحساس ولا مبالغة فى عبارة ولا تصنع فى أداء ولا شذوذ فى أسلوب . وهى نتاج عقلى يخضع لأصول مرعية ويسير على مبادئ مقررة، وهى أصول ومبادئ قننها النقاد فقالوا فى المسرح بالوحدات الثلاث ونادوا بفصل الأنواع فلا تجاور الفصولَ المحزنة فصول مضحكة فى المسرحية الواحدة ولا يختلط نوع بنوع .

وجاءت الثورة الفرنسية فشتتت أفراداً وفجرت آمالا ، وهاجر من هاجر وأقام من أقام وتجددت بفضلها مشاعر البشر . وأمعن الناس فى مصائرهم . وولت الثورة نابليون الذى ملأ الدنيا وشغل الناس ، حتى أثار فى نفوس الشبيبة أنواعا لا تحصى من الطموح وقد أصبح مثلهم المحتذى . ومنذ الأزل كان لشهوة المجد سحرها العجيب . وتنكر القضاء لنابليون فانهار مجده وتحطمت بانهياره النفوس ، فاذا بمرض اجتماعى ينتشر بين الناشئين هو المعروف « بمرض العصر » وما هو فى الحقيقة إلا إحساس الفرد بعجزه عن الملاءمة بين قدرته وآماله ، وبين شخصه ومجتمعه ، وبين واقعه ومثله الأعلى ، وتلك حالة نفسية تنشأ دائما عند ما تجد أحداث أو تنهار شخصيات تدعو إلى أن يدب اليأس فى الطموح . ولا أدل على صدق هذه الحقيقة من أن تجد الرومانتيكية التى ظهرت عندئذ ، عامرة بالشكوى من الحياة ، والإحساس إحساسا عميقا بجمال الأطلال ثم بصمت الطبيعة . ولكم يروعك عندئذ أن تستمع إلى شاتوبريان أحد أجداد الرومانتيكية الأوائل يفاضل بين الديانة اليونانية القديمة والديانة المسيحية ، ويؤثر الأخيرة لأنها قد طردت من الطبيعة ما ملأها به الإغريق من ربات وحوريات وآلهة ، لترد إليها ذلك الصمت الخالد الذى يعثر فيه الإنسان على الله عند مايعثر على نفسه . وهذه حالة تتطلع إليها النفس عندما تستشعر الحاجة إلى الاستجمام وترتد عن صخب الحياة وحركتها الدائبة وأهدافها المترامية مؤثرة التأمل الباطنى على رقص الحوريات وأعياد الحياة . وعن هذه الحالة النفسية العامة صدرت الرومانتيكية التى تغلب عليها العاطفة والغناء الشخصى بالآلام والآمال غناء لا يخضع لقاعدة ولا يتقيد بأصل وهو أقرب إلى التشاؤم وشكوى الحياة منه إلى الرضى واطمئنان المصير .

وأفاقت النفوس من صدمتها . وتقدمت الأبحاث العلمية ونما الإنتاج المادى وأخذ المفكرون يكشفون عن الحقائق النفسية العميقة فإذا بالأدب يتجه نحو الإمعان فى الواقع . ولما كان ذلك الواقع أمرَّ مما يتخيل الشعراء وأميل إلى الدكنة فقد تولدت حالة نفسية جديدة هى الواقعية ، التى تسيء الظن بالبشر وترى خلف دوافعه البراقة ظلاما كثيفا . وعلى إضاءة هذا الظلام توفر جهدها، فالكرم قد يكون مباهاة خاوية ، والمجد قد يخفى طموحا شخصيا بل والعبقرية ذاتها قد تختلط بالتهريج الرخيص ، على نحو ما تجد فى الكثير من روايات بلزاك . ولم يكن هذا الاتجاه قاصراً على الأدب بل امتد إلى النحت والتصوير والموسيقى وغيرها من أنواع النشاط الروحى . لقد كانت الواقعية كما كانت الكلاسيكية والرومانتيكية حالة نفسية سائدة وتلك هى الحقيقة العامة التى أريد أن نتدبرها عند ما نأخذ فى الحديث عن ظهور مذاهب أدبية بيننا ، فاذا لم تجد الحالة النفسية التى تستند إلى فلسفة إنسانية عميقة كنت فى حل من أن تصف ما ترى بأنه لا يزال فى دور المحاكاة .

محمد مندور

المرأة الأندلسية

د. احسان عباس

بداية رحب الأستاذ الجليل د. إحسان عباس بالاسهام في إثراء هذا العدد بدراسة عن المرأة في الأندلس بيد أن ما أورده في رسالته إلى السيد الوزير والذي ننشر صورتها وقف حائلا دون استجابته.

وحرصا من «المناهل» على إطلاع قرائها على ما سبق أن كتبه الأستاذ إحسان في الموضوع يسعدها إعادة نشر النص التالي، والمثبت في كتابه : تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة ص 25.

وفي ظل هذا المجتمع كانت المرأة الأندلسية واسعة النفوذ تتمتع بقسط كبير من الحرية. ولا تقل المرأة الأندلسية عن المشرقية في مدى النفوذ السياسي، فكانت عجب ذات سلطان واسع في أيام هشام بن عبد الرحمان وظلت تسيطر كثيرا من أيام عبد الرحمان ابنه، وكان لطروب جارية عبد الرحمان إدلال كثير عليه ولكنا لا ندري مدى أثرها في الحياة السياسية. وقد نقم الناس على القاضي محمد بن زياد خضوعه لأمرأته كفات[1]، لا لأن هذا الخضوع كان مستهجنا في حد ذاته، بل لأن القاضي يجب أن يكون فوق هذا المستوى. وفي أيام عبد الرحمان الناصر كانت رسيس مقربة إليه حتى إنه جعلها تخرج معه في موكبه وهي تلبس قلنسوة وتتقلد سيفا، وشق قرطبة على هذه الحال حتى بلغ الزهراء[2]، ولا ننس ماكان لصبح من النفوذ في أيام الحكم وفي جانب من عهد ابن أبي عامر.

(*) من تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سياد قرطبة) - الدكتور إحسان عباس دار الثقافة بيروت الطبعة السابعة 1985.

(1) قضاة قرطبة : 91

(2) نقط العروس : 73-74

عمان في 23 - 9 - 1993

معالي السيد علال سيناصر
الوزير المكلف بالشؤون الثقافية
الرباط - المغرب (Maroc)
00212 - 7 - 708814

تحية طيبة وبعد

فقد كان لقاؤنا في عمان - على قصره - مصدر غبطة لي، وكان حبيباً الى نفسي أن أستجيب للقيام بما كلفتموني به، إذ صدر عن ثقتكم الغالية في شخصي الضعيف. وبينا كنت أعد العدة وأجمع المصادر المسعفة على العمل وصلني كتاب بعنوان

« تراث اسبانيا الاسلامية = The Legacy of Muslim Spain »

صادر عن دار بريل - في ليدن - هولندا : Brill, Leiden

تحرير الدكتورة سلمى الخضرا الجيوسي، ولدى تصفحه وجدت فيه بحثاً ضافياً عن المرأة الاندلسية كتبته المستشرقة الاسبانية ماريا خيسوس بجيرا = (Maria Jesus Vigera) وإزاء هذا الاكتشاف وجدتني أحجم عن الخوض في هذا الموضوع، فقد سبقتني إليه باحثة متخصصة أتيح لها الوقت الكافي بينما أجدني أعمل في مضيق من الوقت.

إن الكتابة لمجلة المناهل ليحفز إليها مستواها العلمي المحترم وطبيعة الموضوعات المتجددة فيها، وأرجو أن يكون لي حظ الاسهام بنصيب بين كتابها في الأعداد المقبلة، وكل ما أرجوه من الصديق الكريم منحي الوقت الكافي لإعداد الموضوعات المطلوبة؛

ولكم تحياتي الخالصة وأطيب أمنياتي

احسان عباس

عمان في : 23-9-1993

معالي السيد علال سيناصر
الوزير المكلف بالشؤون الثقافية
الرباط ـ المغرب

تحية طيبة وبعد،

فقد كان لقاؤنا في عمان ـ على قصره ـ مصدر غبطة لي، وكان حبيبا إلى نفسي أن أستجيب للقيام بما كلفتموني به، إذ صرح عن ثقتكم الغالية في شخصي الضعيف. وبينما كنت أعد العدة، وأجمع المصادر المسعفة على العمل، وصلني كتاب بعنوان : «تراث اسبانيا الإسلامية ـ The legacy muslim spain» صادر عن : دار بريل ـ في ليدن ـ هولندة : Brill, Leiden تحرير الدكتورة سلمى الخضرا الجيوشي، ولدى تصفحه وجدت فيه بحثا ضافيا عن المرأة الأندلسية كتبته المستشرقة الإسبانية ماريا خيسوسة فجيرا :

وإزاء هذا الاكتشاف وجدتني أحجم عن الخوض في هذا الموضوع، فقد سبقتني إليه باحثة خصصت لإنجازه الوقت الكافي بينما أجدني أعمل في مضيق من الوقت.

إن الكتابة لمجلة «المناهل» ليحفز إليها مستواها العلمي المحترم، وطبيعة الموضوعات المتجددة فيها، وأرجو أن يكون لي حظ الإسهام بنصيب بين كتابها في الأعداد المقبلة، وكل ما أرجوه من الصديق الكريم منحي الوقت الكافي لإعداد الموضوعات المطلوبة.

ولكم تحياتي الخالصة وأطيب تمنياتي

إحسان عباس

وتولت المرأة المناصب أيضا. فكانت لبنى كاتبة للخليفة الحكم بن عبد الرحمان وهي نحوية شاعرة بصيرة بالحساب عروضية خطاطة[3]. وكانت مزنة كاتبة الخليفة الناصر لدين الله حاذقة في الخط[4]. وشارك بعضهن في رواية الحديث فكانت غالبة بنت محمد المعلمة تروي الحديث، وكذلك كانت فاطمة، وشارك أخريات في الشعر : ومنهن عائشة بنت أحمد بن محمد بن قادم القرطبية، وكانت تمدح ملوك زمانها وتخاطبهم بما يعرض لها من حاجاتها، وقد جمعت لنفسها مكتبة قيمة ؛ وصفية بنت عبد الله الريّي، ومريم بنت أبي يعقوب الفيصولي، والغسانية الشاعرة التي كانت تمدح الملوك وعارضت ابن دراج في إحدى قصائده حين مدحت خيران العامري[5].

ولعل هذه المكانة التي بلغتها المرأة هي التي نبهت الأندلسيين إلى التساؤل حول علاقة المرأة بالنبوة وأوقعت الجدل بين الفقهاء القرطبيين في هذه المسألة. وكان من أوائل الذين أثاروا القول في هذه المسألة محمد بن موهب القبري جد أبي الوليد الباجي لأمه، في الأيام العامرية، فشنع الناس عليه في ذلك[6]. وقال ابن حزم في الإشارة إلى الجدل حول هذه المشكلة :

«هذا فصل لا نعلمه حدث التنازع العظيم فيه إلا عندنا بقرطبة، وفي زماننا، فإن طائفة ذهبت إلى إبطال كون النبوة بالنساء جملة، وبدّعت من قال ذلك، وذهبت طائفة إلى القول بأنه قد كانت في النساء نبوة، وذهبت طائفة إلى التوقف في ذلك»[7]. وقد أبى ابن حزم نفسه أن يقبل إطلاق الحديث القائل بنقص الدين والعقل في المرأة في كل الأحوال، وقصره على نقصان حظها في الشهادة وعند الحيض[8] «إذ بالضرورة ندري أن في النساء من هن أفضل من كثير من الرجال وأتم دينا وعقلا غير الوجوه التي ذكر النبي ﷺ»[9].

---

(3) الصلة : 653.
(4) الصلة : 653.
(5) الصلة : 653-657، والجذوة : 388 وما بعدها.
(6) الجذوة : 85.
(7) الفصل 5 : 17.
(8) الفصل 4 : 131.
(9) الفصل 4 : 132.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

المرأة المعشوقة في أشعار المعلقات السبع

حامد صدقي*
ياسين ويسي**

الملخص

كانت المرأة هي موضوع الشعر الجاهلي، وإذا عدنا إلى الشعر الجاهلي فإننا قلّما نجد قصيدة لم تبدأ بالنسيب، والغزل، ووصف محاسن المرأة، وحبّ الشاعر وحديثه عن الشجاعة، والفخر بها لنيل إعجابها. لقد تناول الشاعر جمالها وأول ما لفت نظره جمال وجهها، وجمال أعضائها؛ ووصف الجمال الجسدي هو الأمر العام الطاغي على الغزل. أما وصف المحاسن الخلقية والنفسية، وتصوير عواطف المرأة، وحكاية الحب بين الرّجل والمرأة، فيأتي كل ذلك في مرتبة متأخرة عن وصف الأعضاء. إن الشعراء الجاهليين قد نحتوا للمرأة في أشعارهم تمثالا مجلوّ القسمات، بدا بشَعرها وانتهى بقدميها، وهو تمثال يُفيض حيويّة، ويمتليء بصفات خلقية، وروحية وهي الصفات التي أحبّها الجاهلي في المرأة بشكل عام.

يتطرق هذا المقال إلى كيّفيّة اتّجاه الشعراء الجاهليين، إلى المرأة في مجتمعهم ويقارن هذه النظريات، بشعر أصحاب المعلقات الجاهليين، وبعد هذه المقارنة، يأتي بالجداول الإحصائية مرتبة بحسب أولوية عدد الأبيات التي حول وصف المرأة بصورة عامة، ووصف المرأة المعشوقة، بصورة خاصة.

الكلمات الدليلية: المرأة المعشوقة، المعلقات، الشعر الجاهلي.

*. أستاذ بجامعة تربيت معلم، طهران – إيران.
**. خريج جامعة آزاد الإسلامية، فرع علوم وتحقيقات بطهران، إيران. Irani.yasin@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندي
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٨/٦هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/٢٨هـ. ش

المقدمة

كانت فكرة اختيار موضوع هذا البحث الذى يدرس جانبا مغمورا من جوانب الشعر الجاهلى وهو المرأة المعشوقة فى أشعار المعلقات تعود إلى أن موضوع المرأة موضوع مهم، لأن لها مكانة اجتماعية مهمة. وإن هذا الموضوع يحتاج إلى فطرة لطيفة، وبصيرة ثاقبة، وذوقٍ واعٍ يذوق الجميلِ، لأنه يتطلع إلى المرأة بحس المتعة، والجمال، جسدا أو روحا. وقدرأيناً أن تكون دراستنا هذه شاملة للشعر الجاهلى فى وصف المرأة، ومن ناحية أخرى لم نجد بدّا من تحديد الموضوع، ولذلک فإننا قدتصدينا للشعر حول المرأة المعشوقة فى أشعار المعلقات. ولكن لماذا اخترنا هذا الموضوع بالذات؟ فلذلک أسباب منها: ١. لأن الشعر قيمة إنسانية، رفيعة ووسيلة مهمة لإغناء لغة الحياة. ٢. لأن المرأة هى عالم الجمال – لا كل الجمال– ولأن الجمال هو من المؤثرات التى يستجيب لها الإنسان، وخاصة الشاعر، يشعر بالراحة، وتنبسط أساريره، وترتوى نفسه من ينابيع ذلک الكائن الأكثر سحرا وجاذبية، من دون سائر الكائنات الأخرى. وقدتكون المرأة مصدر قلق وشقاء للإنسان، وسببا من أسباب المعاناة له، فتنقبض أساريره ويعتصر الألم فؤادَه.(عباس، ۱۹۹٤م: ۳۳٦) يشير الدكتور نصرة عبدالرحمن إلى أن «الرجل فى الشعر الجاهلى معنى والمرأة صفة» وهى إشارة ذكية، لكنها تحتاج إلى التطوير، فالصفة أو الصفات أوجه الماهية، والماهية أساس المعنى؛ وإذاً فلكون المرأة صفة يعنى؛ أنها أكبر من تجسدها، وأنها معنى إمكانى يستوعب المعنى المتحقق(الرجل) ويشتمل عليه. (الجهاد، ۲۰۰۷م: ۲۸۳) ما أكثر ما تحدث الناس عن المرأة فى الشعر الجاهلى! وما أكثر ما توقفوا لديها فتحدثوا عن رمزيتها، وواقعيتها ووضعها الاجتماعى!! إلا أنه لم يتناول أحدٌ المرأة المعشوقة عند أصحاب المعلقات على هذا النحو الذى تناولناه. ولم نعثر – على حد علمنا– على مقالة أو دراسة تقتصر على هذا الموضوع. إننا رأينا دراسات حول المرأة الجاهلية بصورة عامة، منها الدراسة التى قام بها الدكتور عبدالملک مرتاض، حيث تناول الموضوع تحت عنوان: السبع المعلقات مقاربة سيميائية – انتروبولوجية لنصوصها. وأيضا فى دراسة بعنوان: صورة المرأة فى الشعر العربى عبر العصور المختلفة تحليلاً نفسيا، وهذه المقالة منشورة فى الإنترنت.

يهدف هذا البحث إلى الإجابة عن الأسئلة التالية: السؤال الأول: هل كان الجاهليون يعتقدون بحقوق المرأة ومكانتها فى مجتمعهم؟ وكيف تنعكس هذه النظرة فى أشعار الشعراء؟ والسؤال الثانى: كيف كانت نظرة الشعراء واتجاهاتهم إلى المرأة فى الشعر الجاهلى؟ والسؤال الثالث: أىّ من المعلقاتيين أقدر من أصحابه على تصوير المرأة من حيث هى عزيزة فى نفسها، موسرة، كريمة فى شرفها.

١. مكانة المرأة فى الشعر الجاهلى

تحتلّ المرأة فى حياة العربى فى العصر الجاهلى موضع القلب مِن جسده واهتماماته وشعره، وقد حملت هذه المكانة السامية للمرأة، بعض الباحثينَ مِن المستشرقين على القول بأنّ العرب كانت تتبعُ فى الأزمنة القديمة نظام الأمومة. وهنالک مِن الأدلة ما قد يعزز مثل هذا القول. فقد استنتج بعض الدارسين انتساب الأفراد إلى أمهاتهم، وشيوع الأمومة عندالعرب؛ حتى أنهم منحوا أهم الآلهة، اللاة والعزى ومناة، صفات الأنوثة فى الإخصاب والولادة والخضرة والخير. (مرتاض، ١٩٩٨م: ٢٦٢) وإذا درسنا الشعر الجاهلى فإننا قلّما نجدُ قصيدة لم تبدأ بالنسيب والغزل ووصف محاسن المرأة وحبّ الشاعر لها وانشغاله بها، واسترضائها أو الاعتذار إليها أو الافتخار بالشجاعة لنيل إعجابها. كانت المرأة الجاهلية بالإضافة إلى ذلک كلّه تشرف على الحياة العامة. وكان تدخّل المرأة فى الحياة الأدبية يلهم قرائح الشعراء، ويحفزهم على الخَلق الفنى، وقدتفننوا فى وصفها وأبدعوا فى تصوير محاسنها، رشوف، ولعوب أنوف، وفرعاء لفاء، وخريدة خفرة، وعروب حصان. (سمرين، ١٩٩٩م: ١٦-٢١)

٢. جمالية المرأة المعشوقة فى المعلقات

إننا لو ذهبنا إلى مادية الوصف النسوى فى المعلقات بخاصة، وإلى مادية الوصف من حيث هو بعامة، لانرى أىّ مبررات لا أخلاقية، ولا دينية، ولا قانونية، ولا نفسية، ولا اجتماعية، كانت تحمل أولئک المعلقاتيين على التلميح دون التصريح، وعلى الترميز دون التقرير والتوضيح. ولعل الأوصاف الدقيقة التى حاول المعلقاتيون توصيف المرأة

بها يمكن أن تكون من بين الأمارات التى نتخذها ظهيرا لعمل أبعاد رمزية للمرأة فى المعلقات. (مرتاض، ١٩٩٩م: ٢٦٢-٢٦٣)

وصف المرأة المعشوقة فى المعلقات

المرأة الموصوفة أو المحبوبة تظلّ امرأة غامضة تشخص الجمال الأنثوى فى صورة فينوسية، ولكنها لاتخصصه فى امرأة بعينها. (بين القديم والجديد، ١٩٨٧م: ١٣)

المرأة هى موضوع الشعر الجاهلى، وقد تناول الشاعر جمالها وأول ما لَفَت نظره، جمالُ وجهها وجمال أعضائها، ووصف الجمال الجسدى هو الأمر العام الطاغى على الغزل، أما وصف المحاسن الخلقية والنفسية، وتصوير عواطف المرأة، وحكاية الحُبّ بين الرجل والمرأة، فيأتى كل ذلكَ فى مرتبة متأخرة بعد وصف الأعضاء. فإنّ الشاعر يَقفُ أولاً عند الصورة الخارجية للمرأة، الصورة التى تحرّك فيه عواطف الجنس، وعواطف الحُبّ والخيال. (الجبورى، ١٩٩٤م: ٢٨٢) فصورة المرأة فى المعلقات هى صورة أنثى تُصلح لإطفاء الرغبة الجنسية العارمة لدى تذكرها لا امرأةٌ تُشاطر الرجلَ حياته وآماله وآلامه وتظاهره فى الكدح اليومى، وتقاسمهُ جمال الحياة الزوجية التى يبدو أنّها - مِن خلال ما وصلنا من الشعر الجاهلى على الأقل- كانت غائبة مِن وجودهم إلا فى مظاهر نادرة. فالصورة العامة التى ينهض عليها وجود المرأة، إذن، فى الشعرالجاهلى بعامة وفى المعلقات بخاصة، تتمثل فى أنثويتها لا فى أنوثتها، فكانت لديهم، كما يبدو ذلک مِن كثير مِن النصوص الشعرية، مجّرد جسد غضّ بضّ، يتلذذُ به الرجلُ، دون أن تكونَ شيئاً آخر متمثلاً فى شيء آخر. (مرتاض، ١٩٩٩م: ٢٦٣) لقَد تعارف الجاهليون — ومن جاء بعدهم— على مقاييس فى الجمال أحبّوها فى المرأة، وصور هذا الجمال أكثر من شاعر. وممّن صورها هو امرؤالقيس فى معلقته، فهو يقصّ حكايتهُ معها بعد أن فاجأها وهى تنضو ثيابها للنوم، ثم خرج بها إلى منعقد الرمل فى بطن خبتٍ، وصار يغازلها ويصف مفاتنها بقوله: (أبوالفضل، ١٩٨٤م: ١٥-١٨)

إذا قلــتُ هــاتى، تُوّليــنى تمايلتْ   عَلّى، هَضِيمَ الْكَشح، رَيّا الْمُخَلْخَلِ
مُهَــفْهَفَــةٌ، بَيْضــاءُ، غَيْرُمَفَاضــةٍ   تَرائِبُهــا مَصْقُوْلَــةٌ، كَالسَّــجَنْجَلِ

كَبِكْـرِ مقَانَاةِالْبَيَـاضِ بِصُفْـرَةٍ غذاهـا نمـير المـاء غـيرَ محلل

تَصُـدُّ وتُبدِى عَنْ أسِـيْلٍ، وتَتّقِى بِنَاظِرَةٍ مِنْ وحْـشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ

وَجِيـدٍ كَجِيْدِالرِّئمِ، لَيْسَ بِفَاحِشٍ إذاهِـىَ نَصَّتْـهُ، ولا بِمُعَطَّـلِ

وَفَرْعٍ يُغَشِـى الْمَتْنَ أَسْـوَدَ فَاحِمٍ أثِيْـثٍ كَقِنْـوِ النَّخْلَـةِ، المتعثكلِ

غَدَائِـرُهُ مُسْتَشْـزِراتٌ إلَى العُلاَ تَضِـلُّ العِقاصُ فِى مُثَنًّى ومُرسَـلِ

وَكَشْـحٍ لَطِيـفٍ كَالْجَديـلِ مُخَصّرٍ وسَـاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّـقِى الْمُذَلَّلِ

وتَعْطُـو بِرَخْصٍ غَيْرِ شَـثْنٍ كَأَنَّهُ أَسَارِيعُ ظَبْىٍ، أو مَسَاوِيْكُ إسْحِلِ

تُضِىءُالظَّـلامَ، بالعِشـاءِ كَأَنّهـا مَنَـارَةُ مُمْسِـى راهِـبٍ مُتَبَتِّـلِ

وَتُضْحِى فَتِيتُ الْمِسْكِ فوقَ فِراشِها نَؤومَ الضُّحَى، لَمْ تَنْطَقْ، عَنْ تَفَضُّلِ

إلى مِثْلِهَـا يَرْنُـوْ الْحَلِيـمُ صَبَابَةً اذا مَاإسْـبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ وَمِجْوَلِ

(مفيد، ١٩٩٤م: ٦٤-٦٥)

المرأة التى تعرفنا إليها من خلال شعر امرئ القيس، هى امرأة بدينة ممتلئة، وهى لاتقوم على مفهوم قدماء الجاهلية لأسس الجمال الأنثوى عندهم، بقدر ما هو من ترسبات المعتقد القديم، الموغل فى البدائية، الذى يرى أن المعبود يجب أن يتصف بالصفات التى تؤهله لأداء الوظيفة التى عبد من أجلها، إنها صورة دينية تسربت إلى الشعر الجاهلى القديم فتحولت فيه عن معناها الاعتقادى إلى معناها الفنى. فامرؤالقيس حين يتحدث عن المرأة، يوحى لنا بأنه يتحدث عن المرأة الخصبة دون سواها من النساء، فهو يدقق فى تصويرها، يستعير لها التشبيه الحسى الذى يجعلها أكثر جسامة وبهاء.(الحسين، ٢٠٠٦م: ٣٣٩-٣٤٠)

لقد وصف امرؤالقيس كلّ ما شاهَدَ من حبيبتهِ أو لَمِسَه، فهى لطيفة الكشح، مملوءة الساقين، ضامرة البطن، بيضاء صافية اللون، صدرها صيقل متلألىء كالمرآة الصافية، أسيلة الخدّين، واسعة العينين، طويلة العنق قدزيّنهُ الحلى، شعرها طويلٌ مسترسلٌ على ظهرها أسود فاحم مُجعد، قد غقصت جدائل منه فوق رأسها، فهو كثير، منه المعقوص ومنه المرسُل، وخصرها لطيف، وساقها رائق صاف كأنبوب البردى، وهى مترفة مخدومة، تنام الضُحى، طيبة الرائحة، وترفها هذا جعلها ناعمة الأصابع، رقيقة البنانِ.

أما وجهها فَصَبيحٌ يغلبُ نورُهُ ظلام الليل، وهى طويلة القد، مديدة القامة، ولم تدرک الحلم وإن جاوزت سنّ الجوارى الصغار.

فالوصف التمثيلى لجسد المرأة عند امرئ القيس، يقترب من صورة المرأة المثالية، فهو يتحدث عن بكورتها التى ترى فى الأذهان صورة المرأة الولود. إضافة إلى دلالة البكورة على معنى البيضة الأولى، والدرة التى لم تثقب المراة العذراء. (نفس المصدر: ۳۳۹) وعلى الرغم من جرأة امرئ القيس وماعرف عنه من الأوصاف الحسيّة فى تصوير حبيبته، والمجاهرة بالخلوات المريبة، فإنّ عمرو بن كلثوم كان أكثر تكشفاً وصراحةً حين وصفَ حبيتهُ وقد كشفت عن مفاتن جسمها، فهو يصورها، وقد تعرّت على خلاء، وأمنت عيون الناس، ويصف أعضاءها وصف مَن قد رأى. (مرتاض، ۱۹۹۸م: ۱۲۰-۱۲۱)

ثم يأخذ فى وصف مفاتن تلک الحبيبة الظاعنة التى أثارت فى نفسه الهموم والأحزان، وجعلته يحن إلى ذكريات الهوى والشباب، ويركز على مفاتنها الحسّية التى نجد لها أمثلة فى كل الشعر الجاهلى الذى يذكر المرأة ويتغزل بها، فهى بيضاء سمينة ممتلئة شحماً ولحماً، وطويلة لينة تثقل أردافها ويدق خصرها حتى يكاد يتثنى أمام ضخامة ما يعلوه وما يليه. (نفس المصدر: ۲۵۲)

تُريکَ إذا دَخلْتَ، عَلى خَلاءٍ	وقَدْ أمِنَتْ عُيُونَ الكاشِـحِينا
ذِرَاعَــى عَيْطَــلٍ، أدْمَــاءَ بِكْرٍ	هِجَانَ اللَّــونِ لَمْ تَقْــرَأْ جنينا
وثَدْيَاً، مِثْلَ حُقّ الْعاجِ، رخصاً	حَصَانَــاً، مِنْ أكُفِّ اللاّمِسِــينا
ومَتْــنِي لَدْنَــةٍ، طَالَــتْ ولاَنَت	رَوَادِفُهــا، تَنُــوءُ بِمــا يَلِينَــا
ومَأكَمــةٍ يَضيْقُ البــابُ عَنْهَا	وكَشْــحاً قَدْ جُنِنتُ بِــهِ جُنُوناً
وسَــارِيَتِى بَلَنــطٍ أو رُخَــامٍ	يُرّنُ خِشــاشُ حَلْيِهمــا رَنِيْناً

فقد رأى الشاعرُ منها ذراعين ممتلئتينِ كذراعى الناقة البكر، طويلة العنق، سمينة بيضاء لم تحمل ولم تلد، وثدياً مثل حُقّ العاج أبيض مُستديراً مصوناً لم يَمَسَهُ أحدٌ، ومتنى قامة طويلة لينةً، وأردافاً مكتنزة ثقيلة، ووركاً عظيماً ممتلئاً وكشحاً جميلاً جنّ مِن حسنهِ، وساقين كأسطوانتينِ مِن عاج أو رخام أبيض فيهما الخلاخيلُ لها خشخشه ورنينُ.

وهذا الوصف الدقيق لأعضاء المرأة يتداولَه الكثير من الشعراء الجاهليين، فهم لم

يخرجوا على هذه المقاييس فى وصف المحاسن، وإن اختلفوا فى كيفية عرض الصورة المحسوسة من الجسم. وقد تكرّرت هذه الأوصاف عند النابغة، والأعشى، والمرقش الأكبر، وغيرهم. والملاحظ أن الشاعر الجاهلى صريح فى أوصافه وحديثه عن المرأة، وفى عرضه لمفاتنها الجسدية، بل يتفننُ فى وصف الأعضاء المستورة كالخصر، والثدى، والروادف، والساقين، والبطن، والكشح وغيرها، ولايجد فى ذلك حرجاً، ولعلّ ذلك يعود إلى طبيعة حياتهم البسيطة الصريحة الواضحة التى لاتعرف المواربة والتغطية والحياء الكاذب المصطنع، ولعلّ لكلّ ذلك أثراً فى هذا الإقبال على الغزل الحسى الصريح فالشاعر - والسامع- يجدُ فى عرض هذه المفاتن لذة ومتنفسا لعواطفه وغرائزه.

وحقاً كان الاهتمام منصرفاً إلى المحاسن الجسدية، وهو الطابع العام الشائع فى الشعر العربى والشعر الجاهلى خاصة، ألا إنّ الشعراء لم ينسوا الجوانب الخُلقية والنفسية، فقد ذكروا المرأة بالحياء والعفة والتمنع، وإن لم يطيلوا فى ذلكَ، وقد وردت هذه الصفات ضمن الأوصاف الجسدية. (الجبورى، ١٩٩٤م: ٢٧٧-٢٧٨)

أظهر الأعشى فى توديعه حباً، إنّه حبُّ للجمال الذى تجسده المرأة الفاتنة فى مفاهيم عصره، حب للذة الحسية الآنية المفارقة التى سرعان ما يجد لها الأعشى العوض والبديل، وليس كحب أولئك العذريين الذين قدسوا الحب، وامتزجوا فيه، وربطوا وجودهم بإقامته ورحيله، فكانت حياتهم رحلة طويلة من العناء والشقاء والدموع. لذلك فإننا نجد الأعشى فى معلقته يقطع كل التساؤلات النفسية والاستفهامات الوجدانية لينتقل مباشرة إلى ذلك الجمال الخلاب الذى يشده إلى المرأة بوجه عام، فيشرع فى وصف مفاتن "هريرة" الحسية والأخلاقية ويقول:

غَـرَّاءُ، فَرْعَـاءُ، مَصْقُـولٌ عَوَارِضُهـا ... تَمْشى الهُوَيْنَى، كَمَا يَمْشى الوَجِى، الوَحِلُ

كَأنّ مِشْـيَتَها، مِـنْ بَيْـتِ جَارَتِهـا ... مَرُّالسـحابةِ، لارَيْـثٌ، ولاعَجَـلُ

لَيْسَـتْ كَمَـنْ يَكْـرهُ الجِـيرانُ طَلْعَتَها ... ولَاتَرَاهـا، لِسـرِّ الْجـارِ، تختتـلُ

يَـكَادُ يَصْرَعُهـا، لَـولَا تشـدُّدُها ... إذا تَقُـوم ُ، إلَى جارَاتِهـا، الْكَسَـلُ

إذَا تُلَاعِـب قِرنـاً، سـاعةً، فَـتَرَتْ ... وارْتَـجَّ مِنْهَـا، ذَنُـوبُ الْمَـتنِ والكَفَلُ

صِفْرُ الْوِشَاحِ، ومِلءُ الدَّرْعِ، بَهْكَنَةٌ إذا تَأتَى يَكَادُ الْخَصْرُ يَنْخَزِلُ
نِعْمَ الضَّجِيجُ، غَدَاةَ الدَّجْنِ، يَصْرَعُهَا لِلَذَّةِ الْمَرءِ، لا جَافٍ، ولا تَفِلُ
هِرْكَوْلَةٌ، فُنُقٌ، دُرْمٌ، مَرَافِقُهَا كَأَنَّ أَخْمَصَهَا، بِالشَّوْكِ، مُنْتَعِلُ

ينحت لنا الأعشى تمثالا للجمال فى عصره، تمثالا تجسده لنا "هريرة" من خلال ذلک الوصف الحسى الدقيق الذى يظهرها سيدة بيضاء فرعاء، مصقولة العوارض، ممتلئةالجسم شحما ولحما، ثقيلة الأرداف، ضامرة الخصر، بطيئة الخطو، تكاد قدماها تعجز عن حمل ذلک الجسد الضخم الممتلة، وهى أيضا إلى جانب ذلک الجمال الحسى الخارق، تتمتع بصفات خلقية تزيد فى روعتها وبهائها وجلالها، من ذلکَ أنّ الأعشى يصف صاحبتهُ هريرة ذاكرا وجهها وفمها ومشيتها وجلالُها وطيب نشرها ويشبه ذلک بطيب الزنبق ويقارن بين رائحتها الطيبة ورائحة الروض الذى جاده الغيث، ويذكر ضمن كل ذلک أخلاقها، فهى حبيبة إلى الجيران كما هى حبيبة إلى نفس الشاعر، وهى عفيفة كتومُ السرّ لا تَفضحُ أسرار جيرانها ولاتلوک سيرتهم.

استطاع الأعشى أن يرسَم بها صورة رائعة لتلک المرأة السيدة المترفة، التى تُجّسد كل صفات المرأة المكتملة، ولذلک تبدو فى نظره هريرة رمزاً للمرأة التى أحبّها الشاعر على طريقته وليست قينة من القيانِ، لأننا ومِن خلال وصفه لها نلاحظ أنها مثال المرأة التى يطمح إليها الجاهلى فى عصره، رغم أنّ الشعر لم يتورع فى وصفه لها عن ذكر ما لم يتورع الجاهليونُ عن ذكره. ولعلّ ذلک مرّده إلى طبيعة الأعشى الخاصة التى تقبل بكل جوارحها، على اللّذة وصولاً إلى النشوة التى لايمتلکُ أحاسيسهُ، فيشرعُ فى رسم بواغتها غير عابئ، بأسرار الحب وقدسية علاقاته الإنسانية. (مفيد، ١٩٩٤م: ٣٦٩-٣٧٢)

يبدأ الحب للإنسان الجاهلى من الجسم، أما العواقب الذهنية والروحية فمن نتائجها، لذة الجسم تهيأ التكامل والتملک، ويجد الإنسان الجاهلى، جنته الأرضية فى المرأة. ففى رأيه المرأة هى الماء والحياة، هى قمة الرشاقة ورمز النتيجة والسكون، الرمز لكل شيء يُوجد ويُنعش الحياة، وكلّما أرقتْ أرفعتْ، الشاعر الجاهلى بالسيطرة على المرأة، يُشعر بأنه يسيطير على الطبيعة نفسها، لأن المرأة هى الهدف للوصول إلى الأهداف السامية

والعالية. (أدونيس، ١٣٧٦ش: ١٨)

والأعشى ذكر لمحبوبته الملامح المعنوية أيضا، فمنها: الوقار الذى يصل إلى درجة تمنعها عَن أن تستغرق فى الضحک أو تبالغ فى العبس، كراهة الشيب فى نفسها وفى الرجل، كما يضفى عليها الأعشى ملامح تدخل فى إطار الرأى الذى يُقصد به السخرية أو المرح مِن مثل ما يراهُ. مِن أنّ المجبوبة –أو النساء عامةً– تزعم للفتى أنها لاتطيق الحياة من بعده، (نبوى، ٢٠٠٤م: ٢٠٨) كما يقول لبيدٌ فى معلقته:

بَـلْ ما تَذَكَّـرَ مِنْ نَـوارَ، وقَدْ نَأَتْ ... وتَقَطَّعَـتْ أَسْـبَابُها، ورِمامُهـا؟

مُرِّيَّـة حَلَّـتْ بِفَيْـدَ وجَـاوَرَتْ ... أَهْلَ الْحِجَـازِ، فَأَيْنَ مِنْکَ، مَرامُها؟

يصور رحيل الأحبة عن الديار، فيصف مراكبهن وجمالهن ويتذكر نوار التى تقطعت الأسباب بينها وبينه، إلا أنه فى تذكّره لها يظل محافظاً على منهج له فى الحب ارتضاه لنفسه، وهو أنّ الحبّ يجب أن يكون متبادلا بين الطرفين، بين الرجل والمرأة، فإذا أخل الجانب الآخر أى المرأة فيه أخلّ هو من جانبه أيضاً، فهو محبٌ لاينساق مع عواطفه، لأنّه يرى أنّ الانسياق معها إلى الذروة يؤدى فى كثير من الأحيان إلى فقدان التوازن والسقوط القوى الذى يوازى ذلک الارتفاع.

وَاحبُ المجاملَ بِالجَزِيلِ وصَرْمُهُ ... بَـاقٍ إذا ظَلَعَـتْ وزَاغ قِوامُهَـا

(مفيد، ١٩٩٤م: ٢١٢)

هو يشكو مِن نوار لأنّها لاتبادلهُ الوصل، وكما يشتهى ويُحبّ ويشعر بعض غمرات يأسِه مِن هذا الحب الضائع إنّه يمكن أن ينساها، ليستريح مِن عناءِ حبّها الفادح فيدفع عن نفسه، أو يجيبها فى رحلة طويلة على ناقة تعودت الأسفار. (نبوى، ٢٠٠٤م: ٢٠٨)

ولبيد فى وصف الفحل وأتانه مستعيراً لهما صوراً ماديةً مختلفة نحس من خلالها وكأن لبيد يحاول بها أن يرسم العشق الإنسانى فى جوانبه العامة التى تكاد تكون مطابقة لصور العشق عند تلک الحالة الأولى وهو يكون أكثر أحلاماً وشفافية وانصياعاً وطاعة من كلا الطرفين، إلا أنّه فى الحالة الثانية يكون أكثر واقعية وعقلانية، وقدتحكمه تنوعات من العلاقات التى تظهر عادة بعد الزواج، وبأشكال متعددة كالغيرة وعدم الانسجام والندم، إلى غير ذلک من الإشكالات التى تحول الحياة إلى نكد وقطيعة بين الزوجين فى بعض

الأحيان ولعل الشاعر في قوله:

حَــتّى إذا سَــلَخَا جُمادَى سِــتَّةً　　جَــزَءا، فَطَالَ صِيامُــهُ وصِيامُها

رَجعــا، بِأمرِهِمــا، إلى ذِي مِــرّةٍ　　حَصِــدٍ ونُجْحُ صَرِيمَــةٍ إبرامُها

وَرَمَى دَوابِرَها السَّفى، وتَهَيَّجَتْ　　رِيحُ المَصايِفِ: سَوْمُها، وسَهامُها

قد رمز بالشتاء إلى حالة الاضطراب والتمرد، وبالربيع إلى عودة الهدوء والصفاء، وبالصيف إلى حالة السعي والجد الذي يمثله الورود إلى الماء أي إلى العمل من أجل الحياة، التي لايتم صفاؤها إلا بالتعاون المثمر والحرص المتبادل. ولبيد في تصوير تلك البقرة الوحشية والإنسية في صفاتها يقول:

وتُضِيءُ فِي وَجْهِ الظَّلامِ، مُنِيرةً　　كَجُـمانَةِ الْبَحْرِيِّ، سُلَّ نِظامُها

فهو هنا لايرسم صورة للبقرة، ولكنّه يرسم صورة للمرأة نلمح لها مثيلاً عند امرئ القيس في قوله:

تُضِيءُ الظَّلامَ بِالعشاءِ كأنّها　　مَنــارةُ مُمْــسِى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ

تلك المرأة الجميلة التي يلاحقها الصيادون بأساليبهم المتنوعة، ويتصارعون في سبيل امتلاكها والحصول عليها، دون أن يكون لها رأي ويتعاملون مع قنص أو طريدة، ولذلك نراها تستعد للمقاومة عملاً بمنطق العصر، الذي كان شعاره القتل من أجل دفع القتل، والظلم من أجل الظلم، إنّه ولاشك شعار يبرر الوسيلة، ويجردّ الإنسان من كل حقّ مشروع له حتى حق الموت الذي لايكون له فيه أدنى خيار. (مفيد، ١٩٩٤م: ٢١٢-٢١٧)

وإذا نظرنا إلى معلقة طرفة بن العبد نجد أنّه كبقيّة الشعراء الجاهليين يقبل إلى اللذة، واللهو، والخمر، والقيان، والإسراف إلى حدّ التبذير، والإتلاف لكل ما يملك من طريفٍ وتالدٍ ومفاهيم الحياة عنده:

ولَــو ثَــلاثٌ هُنَّ مِــنْ عِيشــةِ الْفَتَى　　وجَــدّكَ لَمْ أحْفِــلْ مَتَى قَــامَ عُوَّدِي

فَمِنْهُــنَّ سَــبْقُ الْعــاذِلاتِ، بِشَــرْبَةٍ　　كُمَيْــتٍ، مَتَــى مَا تُعْــلَ بِالمــاءِ تُزْبِدِ

وكَــرِيّ، إذا نَــادَى الْمُضَــافُ، مُحَنَّباً　　كَســيدِ الْغَضَــى، نَبَّهْتَــهُ، الْمُتَــوَرِّدِ

وتَقْصِيرِ يَوْمِ الدَّجْنِ والدَّجنُ مُعْجِبٌ　　بِبَهْكَنَــةٍ، تَحْــتَ الخِبــاءِ الْمُعَمَّــدِ

لقد وصف طرفة كل ما شاهد من حبيبته، وقد شبهّها بالظباء والبقر في الجمال،

ويقول: إنّ الحبيبة إذا تبسمت عن ثغر لها شفتان تميل إلى السواد، وجعلهما لميانيين، وشبّه هذا الثغر كأنّه أقحوان نبتت أزهاره فى كثيب صاف من الرمل، لايخالطه تراب. وجعله نديّاً ليكون غضّاً ناضراً وهذا الثغر أعارته الشمس ضوءها فصار براقاً ومنيراً، وهذا يزيد المرأة جمالاً. ووصف وجهها بصفات كمال الوجوه وجمالها.

وفى الْحَيِّ أَحْوَى، يَنْفُضُ المَرْدَ شادِنٌ   مُظاهِرُ سِمْطَىْ لُؤلُؤ وزَبَرْجَدِ

خَذُوْلٌ، تُراعِى رَبْرَباً بِخَمِيلَةٍ   تَناوَلُ أطرافَ الْبَرِيرِ وتَرْتَدى

وَتَبْسِمُ عَنْ أَلْمَى كَأَنَّ مُنَّوِراً   تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ، دِعْصٌ لَهُ نَدِ

سَقَتْهُ إيّاةُ الشَّمْسِ، إلاّ لِثَاتِهِ   أُسِفَّ ولَمْ تَكْدِمْ عَلَيْهِ بإثْمِدِ

ووجه كأنّ الشمس ألقت ردائها   عليه نقى اللون لم يتخدد

(مفيد، ١٩٩٤م: ١٠٦-١٠٧)

من الواضح أن طرفة ركّب صورة هذه المرأة الغائبة مجسدة فى صورة هذا الشادن الحاضر بجعله يمدُّ جيده ليكون أطول، ولمنظره أجمل، بشكل أظهر، وتشبيه المرأة بالحيوان فى الشعر العربى بعامة وفى المعلقات بخاصة سيرة كانت معروفة، وسلوك كان متعارفا بين الشعراء. فكماأنّ جيد الحبيبة الجميلة يذكرهم بجيد الرئم أو الجداية أو الرشاء أو الشادن. (مرتاض، ١٩٩٨م: ٢٧٠)

ولم يكتف بهذا بل منح الظبية قدسية وأضفى عليها هالة من التقديس والجمالية ليرتفع بها إلى صورة الشمس ذلك لأن تشبية المرأة بالشمس كثيرا ما ترددت فى أشعار الجاهليين، تلك الشمس التى كان أكثر الجاهليين يتعبدون لها، فهى تبسم عن ألمى منور، وقد سقتها إياة الشمس ووجهها كالشمس قد خلت عليه رداها. (الحديثى، ٢٠٠٨م: ١٩١)

ويستهل زهير معلقته بالوقوف على ديار الأحبّة، على عادة الشعراء الجاهليين التى صارت عرفاً وتقليداً:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ   بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ

إلا أنّ وقوف زهير يختلف كلياً عن وقوف امرئ القيس، حاول الشاعر أن يسترجع ذكريات حبه الأول، ذلك الحب الذى شهد فجر صباه، كان ثمرته زواج من أم أوفى، إنّه

وقوفٌ يحمل شخصية زهير إنّه لم يسطتع أن يمحو من قلبه وذاكرته الوفاء وصلاً بصدودٍ، وإقبالا بجفاءٍ، فَراح يسترضيها ويتودد إليها فى شعر نلمح فيه أخلاق زهير ومثاليّته فى الحبّ والعلاقات:

لَعَمْرُکَ والخطوبُ مُغيّراتٌ وفــى طُوْلِ الْمُعَاشَرةِ التقالى
لَقَــدْ باليت مطعنَ أمَّ أوْفَى وَلَــكن أمّ أوْفَى لا تُبــالِى

(مفيد، ١٩٩٤م: ١٦٣)

إلا أننا نرى فى معلقة عنترة تعففه من صعوبة اللقاء الحقيقى مع الحبيبة، ويرى وصالها أمراً عسيراً بعد أن اكتنفها الأعداء من كلّ جانبٍ، وحاولوا بينه وبينها بسبب العداوة والقتال، إلا أنّ حبّها الذى حلّ فى قلبه كحلول الغيث فى التربة الكريمة، لايمكن له أن يتغيّر أو يتحّول فهو مقيم عليه، لأنّه يرتبط بعلائق مقدسة لاتقلّ أهميّة عن شرف الدفاع عن القبيلة والعشيرة:

عُلِّقْتُهَا عَــرَضاً، وأقْتُلُ قَوْمَها زَعْماً لَعَمْرُ أبيکَ لَيْسَ بِمَزْعَمِ
ولَقَــدْ نَزَلْتِ فَلا تَظُنِّى غَيْرَه مِنّــى بِمَنْزِلَةِ الْمُحَبِّ، الْمُكرَمِ

إنّنا هنا ولاشک، نستشعر حراجة الموقف ودقته من خلال ذلک المزج بين العداوة والحب بين الواجب والعاطفة، ونتبين بوضوح عميق ذلک الصراع الداخلى الذى تقاسم قلب عنترة وشطره إلى نصفين، توزعهما قومه من جهة وحبيبته من جهة أخرى. ولذلک راح عنترة يصوّر رحيل الأحبّة، ويصور ما ترک ذلک الرحيل فى قلبه من روع وحزنٍ، ويستحضر عن طريق الذاكرة صوراً لتلک الحبيبة الهاجرة التى سحرته بجمالها الطبيعى الفتّان الذى يرسم معالمه مستعيراً له عالم الروض وأبعاده الرائعة فيقول:

إذْ تَسْتبيکَ، بِذِى غُرُوبٍ واضِحٍ عَــذْبٍ مُقَبَّلُــهُ، لَذِيــذِ الْمَطْعَمِ
وَكَأَنَّ فــارَّةَ تاجِرٍ، بِقَســيمَةٍ سَبَقَتْ عَوارِضَها،إليکَ مِنَ الْفَمِ
أو رَوْضَــةً، أنُفاً، تَضَمَّــنَ نَبْتَها غَيْثٌ، قَليلُ الدِّمْنِ، لَيْسَ بِمَعْلَمِ
جَــادَتْ، علَيــه، كُلُّ بِكْرٍ حُرَّةٍ فَتَرَكْــنَ كُلَّ قَــرَارَةٍ كالدِّرْهَمِ
سَحّاً، وتَسْــكاباً، فَكُلَّ عَشيَّةٍ يَجْــرى عَلَيها الْمَــاءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ

فالحبيبة التى استطاعت أن تحتلّ من قلبه ذلک المكان ليست حبيبة عادية، إنّما هى

جمال رائع يستهوى النفوس كالبطولة تماماً، بل يستبيها كما تُستبى الفرسان فى ساحات القتال والوغى، أىّ استباء يعادل استباء الحب عند الشعراء، إنّه استباء لامثيل له، استباء يفجرّ عواطف الإنسانيّة فى كلّ عصرٍ ويجعلها تتقطر رقة وسحراً وعذوبة لتملأ الكون نغماً وظلالاً وأنداء، كَما ملأت قلب عنترة فى ذلك الزمن السحيق وجعلته يرتمى فى أحزان الحب كما يرتمى فى أحضان الوغى والقتال، فلا عجب بعد أن نرى عنترة الفارس البطل يستبيه الرقيق العذب الذى يصوغه شذاً ويتألق ضياءً ويتقطر سكراً، يستبيه الحبيب بكل مفاتنه الحسية التى تتغلغل إلى أعماق الروح وتنصهر معها وتتوحد فيها لتوجد ذلك الإستباء الذى يستشعره الإنسان كما استشعر عنترة من قبل. (نفس المصدر: ٢٩٢-٣٠٢) وقارئ الشعر الجاهلى يُمكنه أن يستخلصَ المثال الأعلى للجمالِ، سواءً كان جمالاً حسيّاً أو معنوياً يتصلُّ بالسجية والأخلاقِ، وعذوبة الروح وحلاوة الحديث أو المزاج الخاص تجاه صفات بعينها، تُحبّها المرأة أو تكرهها فى الرجال، ذلك أنّ الشعراء الجاهليينَ قد نحتوا للمرأة فى أشعارهم تمثالاً دقيقاً مجلو القسماتِ، بدأ بشَعرها وانتهى بقدمَيها، وهو تمثال يفيض حيوية ويمتلئ بصفات خلقية وروحية هى الصفات التى أحبها الجاهلى فى المرأة بشكلٍ عام. وطبيعى أن تختلف الزاوية التى ينظرُ فيها كل منهم إلى المرأة، فالبعض يلّمُ بمظاهر الجمال الحسى إلماماً، والبعضُ يُديم النظرُ ليتأمل الجزئيات والتفاصيل فى مثال الجمال كما يراه أو يتمنّاه، والبعض الآخر ينعت الجمال المعنوى أو الروحى لحبيبته. (نبوى، ٢٠٠٤م: ١١٥)

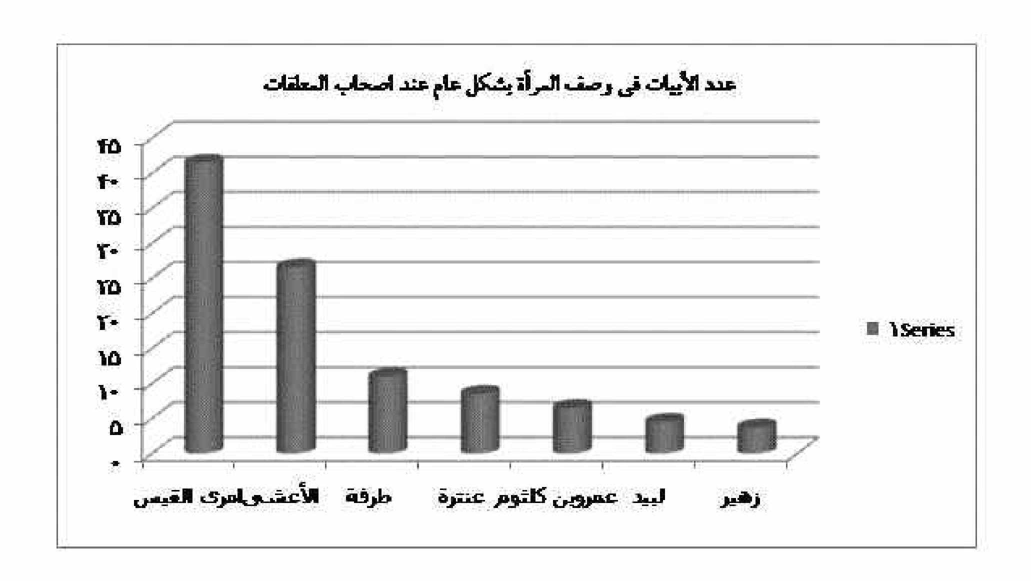
الجداول

الرقم	اسم الشاعر	عدد الأبيات فى وصف المرأة المعشوقة عند أصحاب المعلقات
١	امرؤالقيس	١٢
٢	الأعشى	٨
٣	عمرو بن كلثوم	٦
٤	طرفة	٦
٥	عنترة	

٦	لبيد	
۷	زهير	



الرقم	اسم الشاعر	عدد الأبيات في وصف المرأة بشكل عام عند أصحاب المعلقات
۱	امرؤالقيس	٤٣
۲	الأعشي	۱۷
۳	طرفة	۱۲
٤	عنترة	۹
٥	عمرو بن كلثوم	۷
٦	لبيد	٤
۷	زهير	۲



النتيجة

نلاحظ فى الدراسة أنّ الشعراء الجاهليين قد تناولوا فى غزلهم جُلّ ما يتصل بالمحبوبة مِن ديار وظُعُن وسمات جسدية وخلقية، كما صوروا تعلّقهم بها، وصدها وهجرها وصوّروا كذلك زينتها وملابسها وطيبها، وقد سلكوا فى سبيل ذلك ضربين: الضرب الأول هو ضرب حسّي حيث تكون المرأة وسيلة للمتعة واللهو والحياة الهنيئة. وقد يُرَدُّ هذا الضرب إلى ما شاع عندهم مِن الفتوة حيث يفخرون بأنّهم ينالون مِن المرأة ما يريدون، كما يرد إلى طبيعة النفسِ البشرية التى تتعلّقُ بالمرأة. أما الضرب الثانى فهوالضرب الذى تسامي فيه الشعراء، فتحدثوا عن الحبيبة والحُبِّ بعيداً عن قسمات الجسد ونزواته، ولايختص الشاعر بهذا اللون أو ذاك، بل نجدُهما معاً عند كثير مِن الشعراءِ وقد يغلب هذا الضرب أو ذاك عند شاعر دون آخر كغلبة الاتجاه الحسي- إن جاز التعبير عند امرئ القيس والأعشي وعمرو بن كلثوم، وغلبة الاتجاه الروحي عند عنترة بن شداد العبسي.

ويمكن أن نستخلص من هذه المتابعات الوصفية التى تابعنا بها نصوص المعلقات، فى الجانب المتصرف إلى وصف المرأة منها، جملة استنتاجات، لعل أهّمها:

الف. إن امرءالقيس هو أوصف المعلقاتيين للمرأة وأقدرهم علي ملاحظة مكامن

الجمال فيها ومظاهر الفتنة منها.

ب. امرؤالقيس المعلقاتى الوحيد الذى يحاور المرأة على حين أن المعلقاتيين الآخرين كأنما يتحدثون عن كائن ميت وامرؤالقيس الذى يجعلنا نشهد مصاحبة النساء.

ج. امرؤالقيس أقدر من أصحابه على تصوير المرأة ليس من حيث هى أنثى يطفى الرجل منها شبق الرغبة الجنسية فحسب ولكن من حيث هى امرأة عزيزة فى نفسها، كريمة فى شرفها، موسرة.

د. هو أكثر المعلقاتيين تعدادا لأوصاف المرأة كما سبق.

ه. إن ستة من سبعة من المعلقاتيين وصفوا المرأة بشكلٍ يختلف كثيرا أو قليلاً عن الآخرين ويمكن ترتيبهم بناءً على تواتر هذا الوصف لديهم وكثافته فى معلقاتهم، فنجد امرءالقيس يتبوأ المنزلة الأولى بخمسة عشر وصفاً، والأعشى فى المنزلة الثانية بأربعة عشر وصفاً، وعمروبن كلثوم فى المنزلة الثالثة بأحدعشر وصفاً، وطرفة فى المنزلة الرابعة بتسعة أوصاف، ثم عنتره بخمسة أوصاف، ولبيد بوصفين اثنين ، فى حينٍ لم يتجاوز زهير وصفاً واحداً وهو فى الحقيقة غير صريح.

ونجد امرءالقيس يتبوأ المنزلة الأولى فى تحديد الاسبقيات بالنسبة إلى عدد الأبيات فى وصف المرأة بثلاثة وأربعين بيتاً، والأعشى بسبعة عشر بيتاً فى المنزلة الثانية، وطرفة باثنى عشر بيتاً فى المنزلة الثالثة، وعنترة بتسعة أبيات فى المنزلة الرابعة، وعمرو بن كلثوم بسبعة أبيات فى المنزلة الخامسة، ولبيد بأربعة أبيات فى المنزلة السادسة، وزهير ببيتين فى المنزلة الأخيرة.

المصادر والمراجع

أبوالفضل، إبراهيم. ١٩٦٤م. ديوان امرئ القيس. مصر: دار المعارف.

أدونيس، على أحمد سعيد. ١٣٧٦م. مقدمة للشعر العربى. ترجمه كاظم برگ نيسى. تهران: فكر روز.

الجهاد، هلال. ٢٠٠٧م. جماليات الشعر العربى. بيروت: مركز الدراسات الوحدة العربية.

الجبورى، يحيى. ١٩٩٤م. الشعر الجاهلى خصائصه وفنونه. الطبعة السابعة. مؤسسة الرسالة.

الحسين، قصى. ٢٠٠٦م. شعر الجاهلية وشعرائها. الطبعة الأولى. لبنان. طرابلس: منشورات المكتبة الحديثة.

الحديثى، بهجت عبدالغفور. ٢٠٠٨م. نصوص من الشعر الجاهلى والإسلامى والأموى. المكتب الجامعى الحديث.
ديب، عواصه. ٢٠٠٦م. المرأة فى شعر عمربن ربيعة، عمر أبى ريشة، نزار قبانى. بيروت: شركة رشادبرس
سمرين، رجا.١٩٩٩م. شعرالمرأة العربية المعاصرة. الطبعة الأولى. بيروت: دارالحداثة.
عباس، حسن. ١٩٩٤م. المتنبى وشوقى. مصر: دار المعارف.
العقاد، عباس. ١٩٩٤م. مراجعات فى الآداب والفنون. الطبعة الأولى. بيروت: دار الكتاب العربى.
مرتاض، عبدالملک. ١٩٩٨م. السبع المعلقات، مقاربه سيميائيه- انتروبولوجيه. منشورات اتحاد الكتاب العرب.
مفيد، قميحة. ١٩٩٤م. شرح المعلقات العشر. مكتبة الهلال.
نبوى، عبدالعزيز. ٢٠٠٤م. دراسات فى الأدب الجاهلى. الطبعة الثالثة. الرياض: مؤسسة المختار.
oxford advanced learners dictionary-2007 7th edition



العراق
الأقلام
العدد رقم 11-12
1 ديسمبر 1988

المـرأة في القصـة العراقية

الموضوع والمنهج[1]

د. عبد إلاله أحمد
كلية الاداب - جامعة بغداد



- ١ -

ان كتاب الدكتور شجاع مسلم العاني «المرأة في القصة العراقية»[2]، يسير في اتجاه في مناهج الدراسة الأدبية الحديثة في العالم العربي لا نؤمن ان وراءه جدوى كبيرة، لهذه الدراسة الأدبية. وهو اتجاه يسعى الباحث فيه الى رصد موضوع معين في مضمون أدب معين بحيث تأخذ الجوانب التي تتصل بجمالية العمل الأدبي وقيمه الانسانية اهتماما عارضاً من الباحث. ويكون لهذه النصوص الأدبية ذات المستوى الفني المنخفض مكانة بارزة في بحثه، لما تحتويه من دلالات في مساره، لاتحظى بمثلها نصوص يتوفر لها النضج الفني، لافتقادها مثل هذه الدلالات. ذلك ان الباحث في هذا الاتجاه يعنيه من النصوص دلالاتها ولا يعنيه، بعد ذلك، أن يكون منشئها على حظ من الاجادة الفنية، وانه على درجة من الرهافة وسلامة الحس وعمق النظرة بحيث يوفق في كتابة عمل ادبي يجمع الى مقومات الفن عمق النظرة الانسانية النافذة. ومن هنا نرى ان هذا الاتجاه في مناهج الدراسة الادبية ادخل في مناهج دراسات اخرى تاريخية، او اجتماعية، او لغوية، وانه في الدراسة الأدبية الاكاديمية مظهر لسوء التوجيه، وقد يدل بالاضافة الى ذلك، فيما يدل عليه، على فقر بعض الباحثين الثقافي، وميلهم الى السهولة في البحث، لا يقتضيهم السير في مثل هذا الاتجاه جهداً يتجاوز في كثير من الاحيان، جهد الجمع والتصنيف، ورصد مظاهر المضمون الذي يتناولونه بالدرس.

ولا نريد هنا، أن نحدد نواحي الضعف في هذا الاتجاه، وبالتالي عدم جدواه، في العديد من الدراسات التي تناولت موضوعات معينة في ادبنا القديم والحديث، ويكفينا هنا آن ننبه الى مايمكن أن يؤدي اليه من نتائج في الدراسة الأدبية، فيها الكثير مما يتصل بميادين غير ادبية، من خلال حديثنا عن كتاب «المرأة في القصة العراقية» الذي يمكن ان نجد فيه الكثير من عيوب هذا الاتجاه وعدم جدواه.

- ٢ -

ولتوضيح مانقول نسأل ابتداء، ماالذي انتهى اليه

الباحث في بحثه «المرأة في القصة العراقية» من نتائج اساسية ؟ جواب ذلك واضح في البحث وخاتمته ومعظمه لا يتعدى الحديث عن وضع المرأة العراقية في حياتها العامة والخاصة . وهو حديث الصق بهذه الموضوعات الاجتماعية ، التي تتناول المرأة العراقية ، التي يُعنى ببحثها الباحثون الاجتماعيون ، بل هو من صميم اختصاصاتهم . وهم في امثاله يرجعون الى كل مايمكّنهم من معرفة وضع المرأة العراقية ، في ماضيها وحاضرها ، ومن ذلك القصة العراقية ، إن وجدوا فيما تصوره مايعمق بحثهم عنها . فتكون نتائج بحثهم لذلك كاشفة لكل الجوانب التي تتصل بهذه المرأة ، على نحو يجلي حقيقتها ، ويضعها في اطارها الاجتماعي والتاريخي الدقيق . وهو امر لم يكن ممكناً لباحثنا ، الذي قصر الجهد بسبب طبيعة موضوعه ومادته العلمية ، على ما ورد عنها في القصة العراقية فقط ، فجاءت نتائج بحثه عن المرأة العراقية لذلك ، وهي لا تتجاوز المألوف الشائع مما يعرفه القارىء العراقي عن هذه المرأة ، فلا تضيف لمعلوماته جديداً لايعرفه عنها ، وكانت هذه النتائج لذلك حصاداً هزيلاً لايمكن ان تقارن نتائج اية دراسة تناولت المرأة العراقية في تاريخها الحديث ، أو يمكن أن تتناولها بالدراسة وهي تعتمد كل مايفيدها في كشف واقعها.

وواضح ان ما قاد الباحث الى مزلق الدراسة الاجتماعية هذا ، بحيث بدا بحثه وكانه يتجه الى غاية محددة غير ادبية ، وهي كشف واقع المرأة العراقية في القصة العراقية ، وابتعاده بالتالي عن طبيعة الدراسة الادبية التي تجعل النص الأدبي ، وما يكشف عنه عبر التحليل والتفسير ، غايتها الاساس ، هو طبيعة المنهج الذي املاه عليه هذا الاتجاه في الدراسة ، بحيث بدا الباحث في بحثه وكانه يفتش في القصص العراقي عن النواحي المختلفة في حياة المرأة العراقية العامة والخاصة ، ومن هنا اصبح اعتماده في البحث ، كما هو متوقع ، على هذا الأدب القصصي غير الفني ، الذي عرض بحكم طبيعته ، التي قربّت بعضه من المقالة الاجتماعية ، الكثير من النواحي الاجتماعية للمرأة العراقية ، على نحو فيه مباشرة وتقرير ، مما لا يقتضي الباحث جهداً في التحليل والتفسير ، واغفل في الوقت ذاته قصصاً تتوفر لها الكثير من القيم الفنية ، تقتضي هذا التحليل والتفسير ، لابتعادها عن المباشرة والتقرير . وهي قصص وفقت في تقديم شخصيات انسانية تجسد واقعاً حياً للمرأة العراقية ، بحيث يتعاطف القارىء معها ، فيتألم لألمها ، ويسعه لهناءتها ، ويأسى لاحزانها الصغيرة ، لا أنماط كالحة باهتة تجسد حالات اجتماعية معينة ، مما نجده في هذه القصص غير الفني الساذج الكثير ، الذي تناول المرأة العراقية ، واعتمدها الباحث دراسته بشكل واسع ، لانها قصص تمده بالمادة اللازمة له .

وهكذا لا يقرأ القارىء في طول البحث وعرضه شيئاً عن «صفية» بطلة رواية عبد الحق فاضل الرائدة «مجنونان» التي كانت ارهاصاً بولادة المرأة العراقية الشابة الحقة ، التي تتفجر حياةً ، وتمارس حريتها ووجودها ، على نحو يؤكد شخصيتها ، ودورها الفاعل في الحياة الاجتماعية . ولا يقرأ شيئاً عن «عاملة» عبد الملك نوري في قصة «العاملة والجرذي والربيع» احدى قصص مجموعته الثانية «نشيد الارض» المساقة بفعل القهر الاجتماعي الى ما لاتدريه ولا ندريه نحن ، ولكننا نحس بفعل القهر الاجتماعي القاسي ، على انسانة شابة تتطلع الى حياة يجرى فيها دم جديد ، بعيداً عن واقعها البائس ، يحقق لها احلامها الصغيرة المشروعية ، وهناءتها المفتقده ، التي لا تحسن تحسسها والامساك بها . وبالتالي لا تفلح في تحقيق ماتتطلع اليه ، لان كل شيء مما حولها دون ذلك . ولا نقرأ شيئا عن هذه المرأة العراقية ، التي هي لعبة الرجل حقاً ، والتي جعلتها ظروف المجتمع العراقي وطبيعة علاقاته الاجتماعية الى فترة قريبة من تاريخه الحديث ، أسيرة للرجل عليها أن ترضى بما يقدّره لها ، ولا تستطيع أن تتمرد حتى لو ارادت وارتفعت الى درجة كبيرة من الوعي ، كما في قصة «المجرى» لفؤاد التكرلي . او عليها أن ترضى بمصيرها الذي قرره الرجل لها باستسلام لا تمرد فيه اورفض ، لانها لم تعد تطمن لهذا الرجل رغباته الجنسية الصغيرة ، واستحالت الى أن تكون عبئاً عليه ،

نتيجة ظروف واسباب قاهرة ، كفقد بصرها اثناء الولادة كما في «الوجه الآخر» قصة فؤاد التكرلي الطويلة القصيرة ، التي عنون مجموعته القصصية باسمها . بل انها في قصة ثالثة لفؤاد التكرلي ايضاً هي «الغراب» ، مستعده لان تسامحه وترضى بالعيش معه من جديد ، بالرغم من انها اكتشفت انه يخونها مع زوجة اخيه. ولكنه حين يعود اليها ، يعود ليقتلها ، على نحو لا شفقة فيه ، ولا رحمة ، لانها كانت شاهداً على فعل اثيم لا شرعي ، لايريد أن يعرفه احد . فتتقبل بدهشة وتسليم . وهل امامها الا الدهشة والتسليم ولا نريد ان نتابع ذكر انماط من هذه المراة العراقية الانسانة التي تحيا الحياة فعلاً ، فنحسها من دم ولحم ، كما صورتها القصة العراقية الفتية ، التي نعرفها ، ويكفي ان نبين هنا ان الباحث كان غافلاً عن هذه الشخصيات الانسانية ، بحيث انه لم يتعرف عليها ، ولم يشر اليها حتى في هذه القصص والروايات التي تناولها في مجرى البحث مثل رواية «النخلة والجيران» لغائب طعمة فرمان ، التي وقف عند شخصية «تماضر» فقط من شخصياتها النسائيه لانها في الرواية فتاة سقطت ، لان طمع ابويها اجبرها على الزواج بمن لا ترغب . واغفل شخصية فذة آسرة مثل «سليمه الخبازة» النخلة ، التي احسب اننا لا زلنا نلمس وجود امثالها ، في اصرارها على الحياة ، وجلدها في العديد من النسوة العراقيات اللواتي كتب عليهن أن ينهضن بامر البيت بعد موت معيله . بل انه عندما انتبه الى شخصية رائعة هي شخصية «مديحة» في رواية «الايام المضيئة» لشاكر جابر لم يتلبث عندها طويلا واكتفى بالقول انها نموذج المراة السيدة المثقفة التي بدأت تطل على الحياة الاجتماعية في العراق منذ الحرب العالمية الثانية . اما ماهي الصفات والملامح والفعل الانساني في هذه المراة التي جعلت منها . كما جسدتها الرواية واحسن القاص تصويرها ، نموذجاً لهذه المراة المثقفة فهو امر لم يشغل الباحث نفسه بالحديث عنه ، او انه لم يطف في ذهنه ليشغل نفسه بالحديث عنه ، ولو كان لاثرى بحثه بالكثير الذي يعزز من قيمته الأدبية.

ولم يقتصر الامر على ماذكرنا ، ذلك ان حرص الباحث على رصد واقع المراة العراقية في حياتها العامة والخاصة ، والاحاطة بكل مايتصل بهذا الواقع ، قاده في بعض اقسام البحث وفصوله الى ان يسير على الضد مما تقتضيه طبيعة الدراسة الأدبية ، ومنهج بحثها ، حين اخذ يضع ماهو معروف عن واقع المراة في العراق من مسلمات ، اساساً ليفتش في القصة العراقية عما يؤكد وجودها.

- ٣ -

والواقع ان جانباً كبيراً مما برز في البحث من نواحي اضعفته ، لا يعود الى ماذكرنا حسب ، وانما الى اختيار الباحث هذا الموضوع «المراة في القصة العراقية» بحثاً كبيراً يؤهل صاحبه لنيل درجة الماجستير في الآداب.[٣] ولسنا هنا ، نستكثر عليه نيله هذه الدرجة العلمية ، ولا نحاول أن نستقل الجهد الذي بذله في البحث . فنحن نشهد ان هذا الجهد كبير ، وقد كلفه أن يقرأ جميع النتاج القصصي العراقي الذي توفر لديه ، في المجاميع القصصية والروايات ،[٤]، في فترة ناهزت نصف قرن من الزمان . وكان عليه أن يطارد العديد من هذه المجموعات القصصية والروايات في المكتبات العامة والخاصة ، واسواق بيع الكتب القديمة ، وقد كان له فضل التنبيه الى بعض الروايات الضائعة نتيجة لهذا الجهد.[٥] لكننا نرى ان جهد الباحث الكبير هذا كان ضائعاً في موضوع لايصلح أن يكون في حدود الفترة التي تناولها بالدراسة ، بحثاً كبيراً ، لسبب يعرفه كل من اتصل بالأدب القصصي في العراق وتتبعه منذ نشاته الباكرة في مطلع هذا القرن حتى تاريخ اعداد البحث . وهذا السبب يتضح في ان المراة شاحبة في هذا الآدب لضعف وجودها في وقع القاص ، الذي لم يحسن معرفتها لذلك ، وبالتالي لم يحسن تصويرها ، اويكثر من تناولها . وقد ظلت النتيجة التي خلصنا اليها في بحثنا «نشاة القصة وتطورها في العراق» عن واقع المراة في الآدب القصصي بين الحربين : «ان المراة في القصة العراقية الحديثة ، كانت إما مثالاً حبياً بعيد المنال ، يقترب من المراة في كل شيء الا من حقيقتها

كانسان سوي يتنفس ويعيش الحياة ، واما بغياً مهما وفق القاص في تصويرها ، وفي اضفاء المشاعر الانسانية عليها ، فقد ظلت تمثل جانبا لواقع قاسي ، لا يقترب من المراة الحقيقية في شيء»[٦] بسبب من طبيعة المجتمع العراقي الذي كان يفصل فصلاً قاهراً بين الرجل والمراة ، فلا يلتقيان ، ظلت هذه النتيجة هي ذاتها في الفترات اللاحقة من تاريخ القصة العراقية حتى الستينات ، مع تغيير طفيف املاه واقع التطور الاجتماعي الذي تحقق في العراق منذ الحرب العالمية الثانية . وهو تغير لا يغير من هذه النتيجة شيئاً كبيراً غير ماأشرنا اليه فيما سبق ، من توفيق القاص العراقي ، بسبب تطوره الفني ، الذي تحقق في الخمسينات خاصة ، في تصوير هذه المراة الانسانة المثقفة التي بدات تبرز في الحياة الاجتماعية محققه لها بعض الوجود الفاعل ، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية ،

حين نجحت المراة في العراق في ان تتخطى بعض مايحيط بها من ظروف قاسية ، فتدخل المدارس ، وتتخرج في الجامعة ، وتسهم مع الرجل في الحياة الاجتماعية والسياسية وفي شغل وظائف الدولة المختلفة . وفي كون هذا القاص بدأ يتوغل نتيجة لهذا التطور الفني ايضاً ، بباصرته في النواحي الدفينة من حياة المراة في العراق ، فوفق في تقديم انماط من النساء يمكن عدها نماذج لواقع المراة الاجتماعي في العراق ، المسحوق ، المستسلم الى مصيره المحزن دون تمرد ، والمناضل بعناد مع ذلك ضد صروف الحياة ، اذا امتحنته هذه الحياة بصروفها ، مما يتضح في اوساط الطبقات الفقيرة خاصة ولا يقتصر اثر ضعف المراة في حياة القاص ، على شحوبها في القصص التي كتبها ، بل ان هذا الضعف يمكن اعتباره واحداً من العوامل الهامة التي ادت الى ضعف الأدب القصصي في العراق عامة ، وعدم توفيق القاص العراقي في كتابة عدد كبير من القصص ، فيها مافي القصص العالمي ، والعربي لدى كبار كتابها ، من دفق الحياة ، وخصبها.

ويبدو واضحاً ان الباحث واجه نزارة المادة التي يبحثها منذ البداية ، ولعل هذه النزارة التي كان عليه أن يخرج منها ببحث كبير ، كانت اشق ماواجهه في البحث ، على كثرة مايمكن ان يواجه باحث في القصة العراقية من مشاق ، ولان الباحث ، كما يبدو ، لم يشا لاسباب كثيرة أن يتخلى عن موضوع بحثه ، اضطر الى ان يثقله بما لا تقتضيه طبيعة موضوعه ، ليطيله . وقد كان ذلك من ابرز عيوب البحث . ويمكن ان نرصد ذلك فيما يلي:

اولاً: ان المؤلف كان يقف عند كل عمل يتناوله بالدراسة ، ليعلق عليه تعليقات نقدية ، تبين نواحي الضعف والجودة فيه ، وهو مايمكن ان يجده القارىء في كل صفحة من صفحات البحث . واذا كان حقاً ان هذه التعليقات النقدية اقرب الى الدراسة الأدبية المبتغاة ، الا انها في مثل هذا البحث لا تقتضيها طبيعته بحال .

ثانياً: لم يقتصر الباحث على هذه التعليقات النقدية ، وانما تجاوزها الى محاولة دراسة الاعمال القصصية الطويلة والروايات ، وبهذا الشكل الذي تبدو معه هذه الدراسة لهذه الاعمال القصصية الطويلة والروايات كانها غاية بحثه ، التي تكاد تنسيه غايته الاساس ، بحيث لايرد في هذه الدراسة ذكر للمراة في هذه القصص الطويلة والروايات ، الا على نحو هامشي عارض[٧]

ثالثاً: الاستطراد المخل الذي يتضح في حرص الباحث على ان يحدثنا عن كثير من صفات وخصائص القصة العراقية في فتراتها التاريخية المختلفة ، والمؤثرات التي اثرت فيها ، واهمية القصاصين الذين يرد ذكر قصصهم في تاريخها[٨]. غير استطرادات اخرى ، تبدو ملصقة بالبحث لغرابتها عن مادته[٩]

رابعاً: انهاء فصول البحث بموجز لماورد فيها من نتائج اساسية ، على نحو لم نعهده في البحوث الاكاديمية ، خاصة وان للبحث خاتمة ،

كان ماذكره الباحث فيها لا يتجاوز كثيراً هذا الموجز للفصول الذي ختمها به . لذلك كان ينبغي الاستغناء عن احدهما .

وما ذكرناه عن مظاهر هذه الاطالة التي اثقلت البحث بما لاتقتضيه طبيعة موضوعه لابد أن يربك القارىء الذي يريد أن يتابع حال المراة في القصة العراقية ، ويصرف اهتمامه الى نواحي لاصلة لها بالمراة وحالها . خاصة وان هذا القارىء كان عليه أن يقف مع الباحث هذه الوقفات النقدية المسهبة في كثير من الاحيان ، التي تناول قصصاً لا يعرف من شانها شيئاً ، سوى ان المؤلف اختارها ليحدثه عنها ، لا لجودتها ، ولا لارتباطها باتجاه فكري معين ، او ظاهرة فنية معينة ، وانما لدلالتها في مسار البحث ، الذي يرصد واقع المراة العراقية . وهي قصص ، كما هو واضح لمن يتأملها تنتمي الى اتجاهات مختلفة او فترات ادبية مختلفة ، لم يكن الأدب القصصي في العراق فيها على حال واحدة من التطور بكل تأكيد ، كما لم يبق الواقع الاجتماعي ، وبالتالي واقع المراة فيه ، الذي صورته هذه القصص على حال واحدة . لذلك كان من ابرز نواحي ضعف البحث التي تزيد من ارباك القارىء ايضاً ، وعدم خروجه بنتيجة واضحة في ذهنه ، ان يرى الباحث في كثير من الاحيان ، لا ينتبه الى هذا الاختلاف في واقع القصص الذي كتب في الفترات المختلفة والى واقع هذا التطور الذي حققه المجتمع العراقي ، فيقرن قصصاً كتبت في الثلاثينات باخرى كتبت في الخمسينات او الستينات لمجرد انها تلتقي عند مضمون واحد.

وقد أدت هذه الاطالة التي اثقلت البحث بمالا تقتضيه طبيعة موضوعه الى ارباك المؤلف ايضاً ، كما أربكت قارئه ، بحيث بدا انه فقد سيطرته في كثير من الاحيان على بناء فصول بحثه ، التي يفترض انها تسير وفق منهج واضح الملامح في ذهنه . اذ تداخلت مادة هذه الفصول مع بعضها على نحو يمكن معه أن تنقل بعض مادة هذه الفصول الى فصول اخرى دون ان يغير ذلك كثيراً من بناء البحث ، ان لم يمكن في بعض هذا النقل مايعزز البحث ، ويرصنه . كما يتضح ذلك على سبيل المثال ، في التمهيد الذي مهد به للفصل الاول من الباب الثاني فهو اصلح ان يكون تمهيداً للفصل الاول من الباب الاول.

ومن هنا اصبح غير مبرر للقارىء أن يجد البحث مقسماً الى بابين رئيسين ، خصص اولهما للحديث عن المراة في الحياة العامة وثانيهما عن المراة في الحياة الخاصة . ذلك ان الكثير مما اورده الباحث في الباب الاول يمكن ان يدرج ضمن الباب الثاني وبالعكس ، مما يشير الى عدم وجود تصور واضح للفرق بين وضع المراة في الحياة العامة والمراة في الحياة الخاصة في ذهن المؤلف . وكانت نتائج اي فصل من الفصول التي يخلص اليها القارىء مما يتصل بالبحث ، نتيجة لهذه الاطالة ، لا تستحق ان تشكل فصلاً من كتاب . لذلك ، لا نرى حاجة لتقسيم البحث الى بابين مستقلين ، وتقسيم البابين الى فصول . وانما كان يكفي ان يقسم البحث الى فصول ، تتوزع مادة الكتاب ، على نحو يجنبها هذا التداخل في مادتها ، الذي يلمسه قارىء البحث في بابي الكتاب وفصوله .

ويبدو لنا ان الباحث عندما شرع في كتابة بحثه لم يكن قد تمثل ابعاده جيداً ، فوقع فيما وقع فيه من تداخل وارباك في بابي البحث وفصوله . الا انه ومع مرور الوقت وطول صحبته وإلفة مادته ، امتلك شيئا من وضوح النظرة لابعاد بحثه ، وهو مايتضح بشكل جلي في الخاتمة . فهذه الخاتمة لترابطها وانتظام افكارها التي جاءت ولابد ، كما اشرنا ، نتيجة لطول صحبة والفة لمادة البحث . يمكن ان تغني القارىء عن قراءة البحث ، ويمكن ان تعد في خطوطها العامة اساساً جيداً لا عادة كتابته من جديد.

- ٤ -

وقد كان من نتائج حرص الباحث على اطالة بحثه ليكون بحثاً كبيراً ، واضطراره بسبب ذلك الى محاولة رصد الأدب القصصي في العراق في مراحله المختلفة ، ونقد او دراسة الاعمال القصصية التي تناولها في البحث ، ان وقعت على عاتقه مهمات كبيرة لم يكن قادراً على أن يفيها حقها بحال . ومن هنا وقع الباحث باخطاء تاريخية لم يكن له الا

أن يقع بها . واضطر الى ان يعتمد الدراسات والمقالات التي تناولت الأدب القصصي في العراق اعتماداً فيه الكثير من الاطمئنان الى سلامة النتائج التي توصلت اليها ، بحيث يسارع الى تبنيها ، واثباتها في بحثه . وهو تبن واثبات كان يشير الى بعضه في هوامش بحثه ، ويغفل الاشارة الى الكثير الآخر[١٠] .

ولا تاتي خطورة هذا الموقف في كون الباحث يدعي جهد الآخرين لنفسه ، مما يفقده الامانة العلمية التي يشترطها البحث الاكاديمي ، على شدة مافي هذا الموقف من خطورة ، وانما فيما كشف عنه

البحث من ان الباحث عندما يتخلص من ظل الآخرين عليه ، ويجد نفسه ملزماً بمواجهة العمل الأدبي مواجهة فردية خاصة ، يبرز على نحو تحس معه شخصية يمكن ان تقدم شيئا يميزها . وذلك شيء ليس قليلاً في الباحث ، التي نرجو ان ينتبه اليها ، ويعتمدها في بحوثه . بحيث يمكن القول ان احسن صفحات الكتاب التي يقراها القارىء هي تلك الصفحات التي خلصت من ظل الآخرين وكانت جهداً خالصاً للباحث.[١١].

ويبدو واضحاً ان الباحث شانه شان الكثيرين ممن يزاولون النقد الأدبي في العراق اليوم ، لا يواجه الاعمال الأدبية مواجهة خاصة ، يحكم فيها ذوقه وثقافته . ومن هنا يقع تحت ظل الآخرين ، ويطمئن بسهولة الى سلامة احكامهم ، على كثرة ما يحتمل أن يكون في احكام الآخرين من اخطاء ، فيعتمدها في كتاباته مشيراً اليها او لا يشير . ومن هنا يروح يتوسل لدعم كتاباته ، واكسابها مظهراً عميقاً ، بهذه المقولات النقدية الجاهزة التي يقراها في كتب النقد الأدبي الغربي المترجم ، التي لا ندري مدى دقة ترجمتها ، ودقة المصطلحات النقدية التي تعتمدها ، أو التي يقراها في بعض هذه الدراسات التي يكتبها بعض النقاد العرب ، ممن تاثروا بمقولات ومفاهيم النقد الأدبي الغربي . وهي مقولات نقديه ، ومفاهيم ، ليس سهلاً تمثلها ، وادراك طبيعة ابعادها ، لانها تتحدث عن واقع ادبي لا يحسن تصوره لقلة

خبرته به . وعن اعمال ادبية لم يقراها .

وهي بالاضافة مقولات ومفاهيم ، حتى لو احسن تمثلها ، لايمكن أن تنطبق بحرفيتها على واقع ادبنا المعاصر ، الا على نحو فيه الكثير من التعسف ، نلمس مظاهره في تحميل نصوص ادبية دلالات لا تحتملها فتبدو هذه المقولات والمفاهيم النقدية كانها قوالب جاهزة تفرض على مالا يلائمها ، فتفقد العملية النقدية لذلك اهميتها ، لانها تنفصل عن العمل الأدبي انفصالاً تاماً . ان هذا الواقع الذي نلمسه في الكثير من المقالات النقدية التي يكتبها بعض من يمارس النقد الأدبي في العراق في الوقت الحاضر ، نلمسها لدى الباحث ايضاً ، بحيث يبدو في كثير من الاحيان ، كانه يبحث في القصص العراقية عما يلائم هذه القوالب التي تجسد بعض المقولات والمفاهيم النقدية الغربية المترجمة الجاهزة . وبحيث يغتنم اية فرصة لحشر بعض هذه المقولات والمفاهيم النقدية كانما يريد ان يؤكد معرفته بها ، اويريد ان يكسب بحثه عمقاً ، لا نعتقد انها قادرة على ان تكسبه اياه[١٢].

واذا كان من الحق ان الباحث لا يبالغ في هذه الناحية شان بعض هؤلاء «النقاد» العراقيين من الشباب خاصة ، فان هذه الناحية لدى الباحث ، اوقعته تحت ظل الآخرين ، بحيث بدا في بعض الاحيان وكانه قد اضاع شخصيته ، التي كان يمكن ان تبرز كما ذكرنا ، على نحو اكثر تالقاً لو تحرر من تاثير هؤلاء الآخرين فيه ، او لو انه سعى الى ان يخفف من تاثيرهم فيه.

- ٥ -

ويمكن للقارىء المدقق ان يلمس نواحي اخرى تضعف البحث . مثل عدم الدقة[١٣]. وذكر بعض الاستنتاجات عن مواقع المراة في القصة العراقية ، دون أن يدلل عليها بنماذج منها[١٤]. او تثبيته استنتاجات كبيرة معتمداً في ذلك اشارة عابرة وردت في قصة واحدة ، لا يفلح في تعزيزها بثانية[١٥]. او خروجه باستنتاجات غريبة ثم تعميمها من قصص محدودة ، صورت حالات شاذة لها مبرراتها ، ومسبباتها

الاقتصادية او الاجتماعية[١٦]. وتدليله على ظواهر في الحياة الاجتماعية مما يتصل بالمراة العراقية ، بكتابات غير قصصية ، ولم يدع صاحبها انها كذلك.[١٧] غير قصوره في تفسير الكثير من القصص وعرضه لها على نحو يسيء اليها ، ويصل بعض هذا التفسير الى درجة فيها الكثير من الغرابة[١٨]. الى آخر مايمكن ان يجده القارىء من هنات هنا وهناك ، في البحث ، سببها كما نعتقد عدم دقة الملف ، وتسرعه ، الذي قد يكون نتيجة نفاد صبر لا نعرف سببه ، جعل الباحث يتعجل في كتابة بحثه وانهائه.

ومهما يكن من امر ما يمكن ان يقال في البحث غير ماقلناه فاننا نرى قبل ان نختتم مقالنا هذا ضرورة الوقوف عند قضية هامة اثارها البحث ، واتخذ منها الباحث موقفاً محدداً ، فيه الكثير من الاطمئنان الى سلامته . هي اعتبار نتاج جبرا ابراهيم جبرا القصصي الذي افصح عن موقف معين من المراة ، نتاجاً قصصياً عراقياً يصور المراة العراقية ، فدرسه لذلك[١٩].

واعتبار جبرا ابراهيم جبرا من الادباء العراقيين ومعاملة نتاجه القصصي على انه نتاج قصصي عراقي ، امر يحتاج من الباحث أن لا يتعجل فيه ليستقر على موقف محدد منه ، لما لمسناه من اضطراب في الموقف بشانه لدى العديد من الادباء والباحثين العراقيين ، بحيث انعكس شيء من هذا الاضطراب على موقف بعض الادباء والباحثين العرب في الاقطار العربية المختلفة . وهو موقف ، كما يلاحظ ، لم يرد جبرا نفسه أن يبت بشانه لاعتبارات خاصة كما يبدو.

وقد شغلني هذا الامر طويلاً ، لما يقدمه ادب جبرا القصصي الثري من رفد كبير لاية دراسة تتناول الآدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية ، كالتي قمت بها . ولست ادري على وجه الضبط لِمَ كنت في البداية مطمئناً الى ان نتاجه عراقي ، وانه خير من صور المدينة والمراة في القصة العراقية . ولعله انعكاس لموقف في الحياة الادبية في العراق من هذا النتاج . على ان ادامة النظر في ادبه القصصي جعلتني استقر على غير ذلك ، لاسباب ساحاول أن ابسطها فيما يلي ، دون أن اوغل في دراسة ادبه الا بما يعمق من توضيح هذه الاسباب ، آملاً في الوقت ذاته ، ان اتفرغ يوماً لدراسة نتاجه القصصي بتفصيل ، فاسجل مالدي عنه من ملاحظات قد تكون جديرة بالنشر.

ان جبرا ابراهيم جبرا اديب فلسطيني الأصل جاء الى العراق بعد نكبة فلسطين في اواخر الاربعينات ، ثم تجنس بالجنسية العراقية عام ١٩٥٥، [٢٠] واستقر فيه الى الوقت الحاضر . فهل يعد هذا السكن الطويل في العراق سبباً كافياً ليجعلنا نعده من اهله ؟ بحيث يعبر ادبه عن التصاق بالارض العراقية ، فيتبدى فيه هذا النبض الخاص الذي يتضح في الانسان والبيئة فيها . وبحيث يكون ادبه مظهراً من مظاهر نضج هذا الآدب في العراق ، وفكره مظهراً لتطور الفكر فيه وتنوعه.

نظرة سريعة الى هذا النتاج تجيب بالنفي. ذلك انه نتاج من حيث الشكل كتب بتقنية عالية ، وخضع لمؤثرات مختلفة ، لا يمكن معها ان ندرجه في اتجاه من اتجاهات الآدب القصصي في العراق ، على كثرة ما في هذا الأدب القصصي من اتجاهات كانت في الأكثر صدى لاتجاهات سائدة في الأدب العربي او العالمي ، كما يمكن ان نعد نتاج كتاب القصة الذين وفروا للقصة العراقية تقنية عالية ، مثل عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي على سبيل المثال.

ومن ناحية اخرى فان هذا الآدب لم يكن لصيقاً بالبيئة العراقية بالدرجة التي قد يتصورها الكثيرون ، بحيث ان قارىء ادبه ليعجب ويتساءل اين كان جبرا يعيش ياترى ، لكي يكون ادبه الذي كتبه في العراق على هذا القدر من الانفصال عن واقع العراق وناسه وعاداته وتقاليده ؟.

نعتقد ان مانشره جبرا من اعمال قصصيه لايمت بصلة كبيرة او صغيرة الى البيئة العراقية ، لانه ادب نشا صاحبه في اجواء اخرى واستمد ثقافته من روافد متنوعة اوصلت صاحبه في فترة مبكرة من حياته ، الى درجة من النضوج ووضوح الشخصية ، بحيث لم تفلح معه البيئة العراقية ، بكل مافيها من احداث سياسية واجتماعية

وصراعات فكرية واتجاهات ادبية في أن تضيف اليه شيئاً يلفت النظر، خاصة وانه لا سباب لسنا هنا في مجال تفصيلها، اغلق على نفسه طريق هذه الافادة باي شكل من الاشكال. وكان ادبه لذلك كله اكثر انتماء الى الادب العربي عامة، والفلسطيني خاصة، ثم الى هذا الأدب العالمي، ان كان في ادبه مايشكل اضافة، حقة الى الادب العالمي، منه الى الأدب العراقي الحديث.

وهذا الحديث المسهب شيئا قادنا اليه مالمسناه من اضطراب في موقف الادباء العراقيين من ادب جبرا ابراهيم جبرا وما وجدناه من تسليم الدكتور شجاع مسلم العاني بعراقيته ودراسة ادبه القصصي على انه ادب يصور المرأة العراقية. وهو تسليم كما هو واضح لا نقر بصوابه، على الاطلاق ويزيده وهو امر غريب حقا ان نرى الدكتور شجاع يتجاوز جميع اعمال جبرا القصصية التي قد يرى البعض فيها عراقية، ويعذره على دراستها، ليركز حديثه على رواية فلسطينية صرفة هي: «صراخ في ليل طويل» التي كتبها جبرا ابراهيم جبرا في القدس صيف عام ١٩٤٦، ولم يكن جبرا قد زار العراق بعد.

١) كتب هذا المقال قبل اكثر من خمسة عشر عاماً، وعلى وجه الدقة في خريف عام ١٩٧٢، تعليقاً على كتاب «المرأة في القصة العراقية» للدكتور شجاع مسلم العاني. ولم يُدفع للنشر لأعتبارات خاصة أحاطت بكاتبه وقتها. واليوم وقد أعادت دار الشؤون الثقافية العامة في وزارة الثقافة والإعلام نشره في طبعة ثانية «اوفست» لم تغير من طبعته الاولى شيئاً.

٢) نشر الكتاب اولاً ضمن سلسلة الكتب الحديثة، تحت رقم ٤٦) التي كانت تتولى إصدارها وزارة الإعلام صيف عام ١٩٧٢. وقد صدرت الطبعة الثانية منه عن دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية» عام ١٩٨٦

٣) البحث في الاصل رسالة ماجستير تقدم بها الباحث الى جامعة عين شمس في القاهرة، ونال بها هذه الدرجة في تاريخ لم يحدده ونحسب انه اواخر عام ١٩٦٩ او اوائل عام ١٩٧٠.

٤) يلاحظ اننا لم نذكر الصحف والمجلات، لانه لم يرجع الى عدد يلفت النظر منها. فباستثناء مجموعة مجلة «الحاصد» التي كان يصدرها في الثلاثينات القاص انور شاؤل، وبعض الاعداد المتفرقة لمجلة «الآداب» اللبنانية و «الكلمة»، فان الاشارات التي وردت لهذه الصحف والمجلات كانت ماخوذه من بحوث اخرى

٥) من ذلك رواية «من بنات الناس» المنشورة في الثلاثينات، والتي افاد منها كاتب هذا المقال في بحثه «نشاة القصة وتطورها في العراق» فكان اول من اشار اليها لان الباحث اعارها له.

٦) نشاة القصة وتطورها في العراق ص/١١٤، ومما يلفت النظر ان الباحث تبنى هذه النتيجة واثبتها في بحثه دون ان يشير الى مكانها في نشاة القصة. ينظر المرأة في القصة العراقية ص/ ٩٦

٧) يلاحظ في ذلك على سبيل المثال حديثه عن رواية «اليد والارض والماء» لـ «ذو النون ايوب» ص/ ٢٠ وما بعدها، وعن رواية «الايام المضيئة» لشاكر جابر ص/٢٣ ومابعدها وعن «جلال خالد» لمحمود احمد السيد ص/٢٩ وما بعدها .... الخ

٨) انظر لتوضيح ذلك الصفحات ٢٩، ٧٩، ٨٢، ٨٥ ... الخ

٩) مثل حديثه عن الرقص ص / ٤١ - ٤٢.

١٠) لم نشا ان نتتبع كل ماتبناه الباحث واثبته من بحوث الآخرين ويكفي ان نمثل لذلك فيما يمكن ان يلمسه القارىء بوضوح. ويسر لو رجع وقارن بين فصل «الحب» في كتاب المؤلف ص / ٩٦ وما بعدها وفصل «المضمون العاطفي» من كتاب «نشاة القصة وتطورها في العراق» ص /١٠٩ وما بعدها.

١١) تراجع الصفحات التي كتبها الباحث عن سركون بولص ص/ ٦٥ وما بعدها على سبيل المثال، لتوضيح هذه القدرة لديه.

١٢) قد يكون من مظاهر ذلك الاخرى في البحث ان نرى الباحث يحرص على استعمال مصطلحات علوم مختلفة، على نحو قد لا يكون فيه تدقيق كبير.

١٣) من ذلك مثلا ذكره ان قصة «حمى واطفال» لسافرة جميل حافظ نشرت في عام ١٩٥٤» ص /١٩، والصحيح عام ١٩٥٦ جريدة الاخبار العدد ٤٣٧٣ السنة ١٨ ١٠ شباط ١٩٥٦) ونص على ان «الرواية الايقاظية» لسليمان فيضي مسرحية ص / ٣٤، ٨٨ وهي ليست كذلك، وان كان بعض فصولها يمكن ان يعد للمسرح بعد اجراء تغيير طفيف عليها.

١٤) انظر ص / ٣٩ ومابعدها من الكتاب

١٥) من ذلك استنتاجه ص / ٢٥ ان القصة العراقية صورت «المرأة الدمية» اعتماداً على اشارة عابرة وردت في رواية «الايام المضيئة» لشاكر جابر، لاتحتمل هذا الاستنتاج.

١٦) حديثه عن ظاهرة واد البنات ص / ٢٦ وما بعدها

١٧) مثل تدليله على عادة القتل غسلاً للعار بما اورده مصطفى علي في كتابه «جرائم مرت امامي». وهي جرائم مرت امامه فعلاً، ايام كان حاكماً في المحاكم العراقية، وليست من القصص في شيء. ولم يعرف عن مصطفى علي انه كتب القصة، او ادعى ان ماكتبه انه كذلك.

١٨) انظر حديثه عن قصة «عواء الكلبة» لمهدي عيسى الصقر، واستنتاجه وجود علاقة جنسية شاذة بين الكلبة وصاحبتها ص ٤٤

١٩) المرأة في القصة العراقية ص ٥٣ ومابعد ها

٢٠) المرجع السابق. نفس الصفحة

لبنان
الجديد
العدد رقم 7
1 يوليو 1995



الناقد كمال أبو ديب:
المرحلة الشعرية الراهنة أخصب مراحل الشعر الحديث

حوار:
حازم هاشم – القاهرة

*** المجتمع الذي يعيش ماضيه لا يكون فاعلا في حاضره**

*** القدرات التحليلية، والتنظيرية العربية عاجزة عن صياغة مشروعات جديدة**

*** المثقفون فصائل مختلفة تسعى إلى مصالح متضاربة**

كمال أبو ديب واحد من أبرز النقاد العرب المعاصرين. لا يتعامل أبو ديب، شأن معظم النقاد، بآليات عمل تشريحية غشيمة مع النص – مستعارة، ومستوردة من المدارس النقدية الأجنبية – وإنما يستنطق النص، ويحاول سبر غوره في علاقة حب لا علاقة «تربص»، أو «نقض»، من هنا تأتي فرادته، وتميز صوته، وإبداعاته التي يمكن أن توصف بأنها «إبداع على إبداع»؛ إبداع نص نقدي «فني» على عمل ابداعي فني.

حصل الدكتور كمال أبو ديب على الماجستير، والدكتوراه من جامعة اكسفورد بإنجلترا، ويعمل حالياً، أستاذ كرسي الأدب العربي الحديث بجامعة لندن. كما يدّرس الأدب، والنقد العربي في جامعات اليرموك، وصنعاء، وكاليفورنيا.

أصدر كمال خمسة كتب بالعربية هي: البنية الإيقاعية للشعر العربي؛ جدلية الخفاء والتجلي؛ الرؤى المقنعة.. نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي – البنى المولدة في الشعر الجاهلي؛ في الشعرية. وكتاباً بالإنجليزية عن الناقد العربي القديم الفذ عبد القاهر الجرجاني، وديواناً وحيداً بعنوان: «بكائيات من مراثي إرميا». وترجم إلى العربية كتاب «الاستشراق» للكاتب، والمفكر الكبير إدوارد سعيد، وحقق كتاب «نخبة الشارب وعجالة الراكب» لنظام الدين الأصفهاني.

في هذا الحوار يتحدث أبو ديب عن المشهد الشعري الراهن، كما يسجل رؤيته للواقع العربي، وطروحاته لمد جسر الخلاص من براثن الأزمة. وهو، هنا، لا يصيغ طروحات مباشرة، إلا إن هذا التوصيف، والتفكيك للمشهد الشعري، والثقافي، والسياسي يمكن أن يكون نوعاً من حرث الأرض في انتظار من يرمي البذور.

إنفجار وانفشار

*** يتحدث الكثيرون، يومياً، عن أزمة الشعر العربي حالياً، ويرجع بعض الناس هذه الأزمة إلى التجريب العشوائي تحت دعاوى الحداثة. كيف يرى الدكتور كمال أبو ديب، أحد أبرز نقادنا، ومثقفينا، حال القصيدة العربية الراهنة؟**

** أنا لا أرى أن ثمة أزمة على الإطلاق في الشعر الآن. بل أعتقد أن هذه المرحلة واحدة من أخصب المراحل التي مرت بها الكتابة الشعرية في مختلف أنحاء العالم العربي. وما يراه شخص أزمة قد يعود إلى تحولات في نمط الإنتاج الشعري السائد، وبزوغ أجيال جديدة تختلف قصائدها عن قصائد الفترات السابقة التي تعوّد عليها وجدان المتلقي العربي.

إن الحقبة الشعرية الراهنة يمكن أن تشكل الانفجار الحداثي في المرحلة الثالثة. بدأ الانفجار الحداثي الأول في كتابات جبران خليل جبران، ثم حدث انفجار حداثي ثانٍ في الخمسينات. أما المرحلة الثالثة فقد بدأت في منتصف السبعينات، ولم تمثل انفجاراً حداثياً، وإنما مثلت ما يمكن أن نطلق عليه اسم «الانفشار». ذلك أن مقومات الانفجار الحداثي الكبير لم تكن متوفرة. فلم تحدث تغيرات جوهرية على صُعُد متعددة تسمح باعتبار «انفجار» السبعينات مكافئاً لمفصل التغيير الذي حدث في الخمسينات. لكنني أرى أن مثل هذه التحولات

آخذة بالتصاعد إلى درجة ذروية ، وقد تبلغ هذه التحولات الأوج مع نهايات القرن ، بحيث يمكن أن نرى في ربع القرن الأخير مرحلة انفجارية بالمعنى الحقيقي .

ضد السهولة

*** رغم استيعابنا لتفصيلك السابق لمشهد الشعرية الراهن ، إلا إن هذا لا ينفي مسؤولية بعض الشعراء – بخاصة ضعاف الموهبة – عن توصيل القصيدة إلى مجموعة ألغاز . وهذا يفتح الباب دائماً أمام النقاد، والشعراء الكلاسيكيين لمحاربة الحداثة !**

** ليس صحيحاً أن الحداثة أوصلت الشعر إلى مجموعة ألغاز .توجد أنماط من الشعر الحداثي يصعب على نمط معين من المتلقين استيعابها باللغة الشائعة .لكن توجد نصوص لا تولّد هذه المشكلة ، فأنا أرفض مطلب الواحدية، والفهم ،والسهولة في الدخول إلى عالم جميع النصوص . أنا – بالعكس – أشجع الاختلاف ،والتعدد في أنماط الإبداع، والفنون على وجه العموم .

مرحباً بالتهميش

*** إذن، وفي ظل هذا المشهد الغائم، كيف يمكن التفريق بين تجربة أصيلة ، وأخرى هامشية ؟**

** أنا لا أرى خطأ في أن تكون جميع التجارب هامشية ، فأنا أرحب بالهامشي، والمختلف ، والأصيل ، والمجرّب لذاته . إن مشكلتنا الأساسية هي أننا نريد الثقافة الواحدة .لقد آن الأوان لكي نبدأ بالتفكير بسبل جديدة . فالحياة لا تجمُل حينما تكون نمطاً واحداً سائداً ، إن الخطر الحقيقي هو هذا الوهم الشرس الذي يسيطر على عقولنا إلى درجة كبيرة .

الوهم الكبير

*** لكن ثمة من يرى أن هذه الدعوة النبيلة إلى التعددية ، فتحت الطريق أمام سيطرة الغث ، مما أفقد الشعر مكانته ، وكاد يفسح الطريق أمام فنون أخرى .**

** ليس شيئاً سلبياً أن يفقد الشعر مكانته .هذه المكانة التي تزعم أنه كان يلعبها !!

إن هذه المقولة واحدة من الأوهام التي كنا نعيشها . فالشعر واحد من النشاطات الإبداعية لم يمثل هذا المقدس الهائل الذي نتوهم أنه مثّلهُ حتى في الجاهلية . ومن الخطر أن يمثل الشعر هذه المكانة .لأن الشعر ،بطبيعته، يزدهر ، ويخصب في عدم اكتماله ، أي في عدم تحوله إلى طقس كلي، أو عقيدة ، أوآيدولوجيا تتعرض للانهيار .

التراث فاعلاً

*** الدكتور كمال أبو ديب : في ظل هذه الصرعات المحمومة بالحداثة يفقد الكثيرون علاقتهم بالتراث تماماً ، بينما يحاول آخرون ترصيع أعمالهم بمفردات ،وأجواء تراثية، في تجارب تلفيقية غير آصيلة .ماهي علاقتك بالتراث وكيف تراه ؟**

** التراث كلمة كبيرة لا أحب استخدامها شخصياً . أنا أصدر عن تكويني الشخصي ،بكل مايتضمنه ذلك من مصادر عربية ، وغير عربية ، وأهتم بتاريخي الثقافي، والحضاري في تعاملي مع الواقع الذي أعيش فيه . بهذا المعنى توجد جوانب من الماضي تعنيني، وجوانب أخرى لا تعنيني . إن التراث ليس كُلاً متجانساً ،وإنما مجموعة من المتناقضات تتصارع مع بعضها . من دون هذه الرؤية للماضي الحضاري، والثقافي تختلط علينا كثير من الأمور ونقع في عدة محاذير ،فالاهتمام بالماضي في بعض الشرائح حالة مرضية تماماً . إن المجتمع الذي يعيش في ماضيه لا يمكن أن يكون مجتمعاً فاعلاً في حاضره . قد تتشكل بعض المعرفيات التي تكون ذات طابع تاريخي ، لكن إذا كانت جميع هذه المصادر ماضوية فإنها تؤدي إلى طريق مسدود .

من الحلم إلى اللحم

***بوصفك واحداً من أبرز المتابعين للمشهد الشعري الراهن .. ماهي العوالم التي تنقص الشعر العربي، والتي لم يقدر على اجتيازها حتى الآن ؟**

**إن ما يفعله الشعر العربي ، حتى الآن ، هو الدخول في مغامرة تغيير المنطلقات الجذرية لشعر الحداثة في بؤرتها الذهنية التي يفيض منها معظم الشعر العربي . إن هذا الشعر شعر الأفكار التي تدور في فضاء الذهن المطلق . إنه شعر بلا رائحة يصدر عن تضخم هائل للذات التي تطغى على العالم ،إما ذهنيا، أو عاطفياً ، أوانفعالياً . إنها الذات المحبطة ، أو المأساوية ،أو المغامرة، أو الرافضة ،أو الغاضبة ،أو المنزوية ،أو الدعائية ، أو عشرات الأشياء الأخرى . لكنها لم تكن مرة واحدة الذات المتأملة . إن أكثر مايفتقد إليه الشعر الحداثي هو اللهجة التأملية . و الانتقال من معرفة الذات وكشف الذات ، إلى معرفة العالم،وكشف العالم . وأقصد هنا العالم بأشيائه المادية المحسوسة، وتفاصيله ، وتلافيفه ، وروائحه وتعرجاته، وتضاريسه ،وسطوحه، وأغواره . العالم بترابه ، وهوائه ، وشمسه ، ومطره ، وبروده، وحره ،وأشجاره، وسمائه، وحيوانه، وإنسانه . العالم النابض الراكض الهائج المتعب البشع الحقيقي . ينبغي أن ينتقل الشعر من الذهن إلى الدهن ، ومن الحلم إلى اللحم ، ومن العظَمَة ،إلى العظْمة ، ثم إلى الدم، والأحشاء ،والأرحام ، والمشائج .

والشيء الآخر الذي لم يعرفه الشعرالعربي الراهن بعد ، هو المكان . لامكان في الشعر !!كأنما يكتب هذا الشعر في هواء طلق معقم لا ملمس فيه لشيء ، ولارائحة فيه لشيء . ومع استثناءات قليلة ، فإن القصيدة المكتوبة في صنعاء، أو صحراء نجد، أو الربع الخالي تتحرك في الفضاء التصوري ذاته . ويمكن أن تكون قد كتبت في مراكش أو الرباط ،أو لندن ، أو نيويورك ، ويتجلى ذلك بشكل فادح في شعر المهجريين العرب، وهم مثات . فالقصيدة العربية المهاجرة لاتشي برائحة المكان الذي تكتب فيه، ولا بصوره ،ونكهته .

نحن نكتب عن الجسد ،فلا نشم رائحة جسد حقيقي ؛ ونكتب عن الموت فلا نرى سوى فكر تجريدي عن الموت ،ولا تملأ خياشيمنا روائحه ، ونكتب عن الأرض فلا نشم تراباً ، ونكتب عن المدينة فلا تفوح منها روائح المدينة ، ونكتب عن الوطن فإذا هو خريطة معقمة ، ونكتب عن فلسطين فإذا هي قضية تتعاركها الأذهان ، والمقولات ، والدعاوى . ونكتب عن الحرية ، فلا نشم رائحة السجون، والزنازين التي يملؤها بول المساجين الانفراديين .ونكتب عن اللغة، فإذا هي تجريدات . ونكتب عن شجرة، فتختفي ليحل محلها مانسميه رمزاً ،لا رائحة له ،ولا طعم . نحن نكتب فتختفي الكلمات، ويختفى العالم ،ولا

يبقى الإطيوف عابرة ، كأنما العربي في هذا العالم طيف ، وكأنما قضاياه كلها قضايا من النمط نفسه الذي كان يدور في علم الكلام الذي ابتكره العرب . وهم أكلمُ المتكلمين !

نقد عالمي !

*** يقال إن النقد العربي يعاني أزمة طاغية ، بعد استمراء النقل الحرفي من المدارس الأجنبية ،والتطبيق القسري على النصوص، مما أدى إلى فوضى عارمة في مشهدالإبداع العربي ، هل ترى الأمر كذلك، وماهي سبل الخلاص ؟**

** أرى أن النقد العربي لايمر بأزمة . بل يعيش أخصب عصوره على الإطلاق . والنقد العربي الآن يكافيء، ويجاوز النقد العالمي .ويوجد نقاد عرب ينجزون أعمالاً أفضل بكثير من نقاد جامعات الغرب المتقدمة . وكما قال الفيلسوف إدوار سعيد فإن هناك نقاداً عرباً يعالجون قضايا تتعلق بالأدب ، في أبعاده، وعلاقته بالمجتمع ،تعادل، وتجاوز أفضل النتاجات في العالم .أعرف أن كثيرين يتحدثون عن تحويل النقد إلى معادلات رياضية ،وأنا شخصياً متهم بهذا الاتهام .إلا إن ذاك الاتهام وهم من لايقرؤون .لكن الصحيح فعلاً أن النص النقدي اكتسب طابعاً أكاديمياً إلى حد بعيد ،وأصبح أكثر تخصصاً . بهذا المعنى ظهرت شروط أكثر صرامة على القارئ . فلا يمكن لقارئ الجريدة أن يقرأ كتاباً متخصصاً .

مشروعات مرهقة

***إذا انتقلنا من الحديث عن حرفية النص إلى خريطة الواقع العربي الراهن في ظل سقوط كافة المشروعات النهضوية ،وفي ظل الهيمنة الأمريكية على العالم .كيف ترى طروحات الخلاص العربية من الأزمة التي يبدو أن المثقفين قد استمرؤوها ؟**

**قد يكون الشق الأول من ملاحظتك صحيحاً ،لكن الشق الثاني، في رأيي، ليس بالضرورة كذلك .ليس هناك اطروحات عربية لمواجهة الوضع الجديد من الهيمنة الأمريكية على العالم ،وما يسميه الأمريكيون بالنظام العالمي الجديد هو ، في الواقع، حالة من الانهيار، واللانظام جاءت مع اكتمال الهيمنة الأمريكية المؤقتة ،في تقديري .

لكن عدم وجود طروحات عربية لا يعني بالضرورة استمراء المثقف العربي لهذا الوضع ، فالكثيرون يرفضون الهيمنة الأمريكية ،والمفهوم الذي تصدر عنه، وتقوم عليه ، إلا إن الوضع السياسي، والثقافي السائد في العالم العربي هو في حد ذاته من التشظي، والتفتت اللذين لم يكتنها اكتناهاً دقيقاً ،حتى الآن، لتستخرج منهما مقولات جديدة حول الوضع الراهن ،أو لتتبلور من خلال ذلك مشروعات فكرية جديدة . وفي وضع كهذا ،ليس غريباً أننا لم نقدم طروحات تمثل الواقع العالمي الجديد ، ما دمنا لم نستطع القيام بمثل هذا العمل بالنسبة لوضعنا المباشر . هناك - بدرجة ما - ضعف في المقدرات التحليلية ،والتنظيرية ،لكنه، في هذه المرحلة ،ليس ،بالضرورة، ضعفاً سلبياً . فلقد أرهقتنا المشروعات الكبيرة التي صيغت بصورة أقرب إلى العشوائية، وانهارت مع اصطدامها بأول العقبات الكبيرة فعلاً . فنحن الآن لسنا بحاجة إلى الطروحات الكبيرة بقدر ما نحن بحاجة إلى تنمية الفكر التحليلي الدقيق، والوعي النقدي



الضدي،من أجل أن نقوم بعمل بطيء طويل قد يسمح لنا في النهاية بالتفكير بصيغ ،وطروحات جديدة مختلفة حول الذي نعيش فيه ،وابتكار عالم آخر .

طاقات عاجزة

*** ماهي هذه الصيغ التي تراها ضرورية لتدشين طروحات جديدة ؟**

** أول صيغة أراها ضرورية الآن هي الابتعاد عن صياغة أي طروحات كبيرة، لأن طاقاتنا الراهنة ، ببساطة ،غير كفء للقيام بهذا العمل .

أدوار متضاربة

*** يرى الكثيرون أن انهيار المشروعات النهضوية لم يكن ليمر هكذا مرور النسمة على الوردة ، ذلك أن اضطلاع المثقف العربي بالمشاركة مع السلطة ، في صياغة هذه المشروعات ، لم يسفر إلا عن انتصار السلطة فقط ، وفقدان الأمل لدى الجماهير التي فقدت ،بدورها، الثقة بالمثقفين .. المثقفين الذين تم تدجينهم حالياً في صفوف السلطة !!**

**الحديث عن المثقف العربي بهذه الصفة له معنى متعين . فليس ثمة من تجانس يسمح باعتبار المثقفين ،في العالم العربي، وحدة متجانسة تعمل من أجل مصلحة واحدة . فالمثقفون أشتات ،والمصالح التي يسعون إلى إنجازها متضاربة ،ومتناقضة . ضمن هذا الإطار ،لعب المثقفون أدواراً مختلفة، ومتضاربة كذلك . فهناك شرائح من االمثقفين عملت على نقض بنية السلطة العربية أيضاً . وهناك شرائح قامت بعمل إيجابي في محاولاتهم لفهم جوانب من بنية المجتمع العربي ، وهناك شرائح سعت إلى تعمية ،وتمويه ما ينبغي كشفه ،وإضاءته في الواقع العربي . والجماهير، أيضاً، مصطلح لا معنى له ،فليس من وحدة كلية متجانسة يمكن أن نسميها الجماهير . توجد شرائح ،وفئات ،وطبقات متعددة متفاوتة متضاربة ضمن المجتمع ، أدت المرحلة الواهنة إلى غلبة بعضها على بعضها الآخر ،وارتقاء بعضها معارج المجتمع الاستهلاكي ، وحرمان بعضها منه .

لذلك لا أتصور مشروعاً يهدف إلى استعادة ثقة الجماهير بالمثقف العربي بهذه الصيغة العامة ، لأنها صيغة عتيقة كانت بين ما أدى إلى انحطاطنا الراهن من صيغ مبهمة مشحونة عاطفياً بشكل خطير ، لكنها لا تملك حضوراً فعلياً في الواقع .

العراق
المورد
العدد رقم 2
1 أبريل 2000



المرقبة
في الشعر الجاهلي

د . عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي
كلية اللغات - جامعة بغداد

■ المقدمة :

المرقبة : الموضع المُشرفُ ، يرتفع عليه الرقيبُ وما أوفيت عليه من علم أو رابية لتَنْظُرَ من بُعد . وهي المَنْظَرة في رأس جبل أو حصن وجمعه مَرَاقِبُ . والترقب : توقع شيء وتنظُره[١] . ومما يتصل بالمرقبة صلة وثيقة ما نجده تحت مادة « ربأ » فالربيء والربيئة : الطليعة ، والجمع الرَّبايا ولا يكون الا على جبل أو شرف ينظر منه . ومن المجاز رَبأ فلان على شرف اذا « علا وارتفع » ليظر للقوم كيلا يدهمهم عدُوٌ[٢] .

وربأت الارض : رَبت وارتفعت ، قال تعالى « فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزّت وَرَبت »[٣] . اي ارتفعت . وقد ارتبطت المرقبة بالجبل وللجبل صفات طبيعية معروفة هذا الى جانب ما يستوحيه منه الانسان من صفات معنوية تدل كلها على الشموخ والعظمة والعلو والسيادة ، فضلاً عن ارتباطه بالعز والمنعة والحصانة ، يقول دثار بن سنان :

كأني اذا حللت به طريداً
حللت على الممنع من أبان[٤]

والصلة بين الشعر والبيئة صلة وثيقة لا ينكرها منكر ومن هنا كان للجبال وما يتصل بها وما تكتنفه من تفاصيل سفوحها وكهوفها وقممها موضع في شعر الجاهليين الذين تناولوا ذلك كله في حديث وصفهم ومغامراتهم وغزواتهم وسلمهم وحربهم فضلا عن اتخاذهم الجبال رموزا للشموخ والعظمة والخلود ، والذي يعنينا من ذلك كله أن المرقبة احتلت قدرا صالحا من شعر الشعراء على اختلاف شرائحهم وكان لها في شعر كل شريحة موضع ودلالة مما لم تفصل فيه دراسات سابقة ولم تستبطن مضامينه نظرات تحليلية ، وذلك ما يطمح هذا البحث الى تحقيقة متابعا صور المراقب في شعر كل شريحة محللا طبيعة تناولها ودلالات توظيفها وصولا الى تقديم تصور شمولي لظاهرة مهمة من الظواهر التي عالجها الشعر الجاهلي .

المرقبة في شعر الصعاليك :

لقد شغلت المرقبة جانباً كبيراً من شعر الصعاليك خاصة ، ومن هؤلاء الصعاليك ، صعاليك هذيل الذين جعلوا من الاماكن العالية حصناً وممتنعاً لهم ، فقد اشتهر جبل هذيل بمرقباته[٥] ، حتى ارتبطت المرقبة بهذا الجبل ، يقول الزبيدي « والمرقبة جبل كان فيه رقباء هذيل »[٦] يجدون فيه مأمنهم وينجزون مهماتهم في الترصد ومراقبة الاعداء « فالوقوف على المرقبة يزدوج فيه معنى الهرب والمواجهة »[٧] . ولقد تحدث الشعراء الصعاليك عن مغامراتهم ، وتحدثوا عن تربصهم بضحاياهم ، وارتقابهم الفرصة

الملائمة لمهاجمتهم ، فوق المرتفعات العالية التي يشرفون منها على الطريق بحيث يرون الناس ولا يرونهم .

ومن اشهر مناطق تربصهم – فضلا عما سبق – منطقة جبال السراة فيما بين مكة والطائف ، ولعلها المنطقة التي شهدت وجود اكبر عدد من صعاليك العرب ، فيذكر الاصمعي أن بالحجاز والسراة من هؤلاء العدائين الذين يعدون على ارجلهم ويختلسون اكثر من ثلاثين[8] ، وان في هذيل وحدها منهم أربعين[9] وهذه المنطقة بحكم طبيعتها الجبلية تيسر وسائل المراقبة والترصد فضلا عن وسائل الهرب والاختفاء والنجاة ، فما أيسر ما يجدون في دروبها الملتوية المتعرجة ، وطرقها الصاعدة الهابطة فرصاً طيبة تساعدهم على الهرب وما أكثر ما يجدون في كهوفها المتعددة ، وثناياها الغامضة المحجبة وصخورها العالية المتناثرة اماكن صالحة للاختفاء والمراقبة[10] . ففي اخبار تابط شراً أنه اغار ومعه ابن براقة على بجيلة ، فلما خرجت في آثارهما « مضيا هاربين في جبال السراة ، وركبا الحزن »[11] .

وأشهر الصعاليك الذين انتشروا في هذه المنطقة الجبلية صعاليك فهم وصعاليك هذيل ، فضلا عمن انضم الى اولئك وهؤلاء من خلعاء القبائل وشذاذها .

لقد احتشد كثير من صعاليك هذيل وذؤبانهم يراقبون ويسطون على الآمنين الوادعين او يُروعون القوافل التي كانت تقطع الطريق بين مكة والطائف ، متربصين بمن يريد العمرة او الوافدين على الحرم ، والخارجين منه في تجارة ، يشجعهم على الفرار طبيعة الاقليم ذي الشعاب والاخاديد العميقة واشهر الاماكن هنا جبل غزوان[12] . ان طبيعة الجبل والحياة فيه اضفت على الهذلي شيئاً كبيراً من التوجس والحذر ومن هنا كان يقظا جريئاً لا يهاب شيئاً ، وهو ما يفسر الكثرة الملحوظة من الشذاذ فيهم ، والذين يكثر بينهم الفُزار العداؤون ، تشد أزرهم طبيعة صلبة وعرة تمنح سوقهم عضلات قوية[13] نتيجة لطبيعة الارض وما تستلزمه من صعود وهبوط دائمين ، وتسلق للمرتفعات ومنها مراقب الرصد .

لقد اتخذ هؤلاء الغزو والسطو « مهنة » حين حيل بينهم وبين ما يريدون على ان هذه الطبقة المتمردة لم تستقل بنفسها عن الطبقة الفقيرة كلها ، ولم تخلعها القبيلة بدورها وانما اكتفت بخلع بعضها ممن كانت وطاتهم شديدة كصخر الغي وأبي جندب ..

ان اصحاب هذا النوع من الغزو – اعني الصعاليك – يجمعهم وجدان طبقي واحد عمل على تكافئهم فاذا هم طبقة ظاهرة مستقلة لها شخصيتها واسلوبها المعين في الحياة وان كثيراً من شعراء هذيل كانوا من المتمردين الذين يعيشون مع الصعاليك الاخرين في توافق اجتماعي في اكثر الاحيان ، وبعض هؤلاء طلبتهم القبائل الاخرى فانطلقوا يختبئون في الصحراء ، او في شعاب الجبال ومراقبها ، يعيشون بها مشردين متوجسين مطلوبين للثار والقصاص ممن آذوهم واغاروا عليهم ونهبوهم ، ومن هؤلاء – مثلا – ابو جندب[14] .

وطبيعي أن ترتبط حياة بعض هذيل بهذه الناحية ، يتعرضون من أجلها لانواع شتى من المشقة حيث يتربص بهم الناس ، وهم يتربصون بهم وهو ما نجده في غزوات تابط شراً المستديمة لاحد جبال بني لحيان المفردة[14] . وفي اخبار بعض الصعاليك الهذليين انهم كانوا يغيرون على خزاعة[15] ، وكانت خزاعة تقيم بمكة[16] ، وكان بين هذيل وفهم ثارات[17] ، فكان صعاليك كل من القبيلتين يغيرون على الاخرى ، فيتربص بهم صعاليكها ، وهكذا يبدو أن للمسالة جانباً اقتصادياً آخر هو سر المسالة والذي يرجع الى الصراع بين الطائفتين على أهداف واحدة هو انسيطرة المطلقة على هذه المنطقة الخصبة[19] .

لقد وقف الصعاليك موقفاً اجتماعياً رافضاً واعتمدوا على القوة في كسب رزقهم ووجدوا في القوافل التجارية المارة سبيلا لكسب هذا الرزق ، ففي مرور هذه القوافل في المناطق المقفرة الموحشة فرصة صالحة للغارة والغزو ، وصيد مواتٍ للسلب والنهب فاجتمعوا في عصابات ، وانضم اليهم خلعاء القبائل وشذاذ الاحياء ، يتربصون مترصدين لينتهبوا ما يقدرون على انتهابه[20] .

والمرقبة التي يتربص فوقها الشاعر الصعلوك دائماً منيعة ابية على سواه واكثر ما يتحدثون عن تربصهم فوقها والليل مقبل يغشى الكون بدياجيه الكثيفة ليكون هذا امعن في التخفي ، وأقرب الى مواتاة الفرصة وادل على جرأتهم وقوة قلوبهم ، « والليل اخفى للويل »[21] كما يقول العرب في امثالهم . و « الصعاليك نومهم قليل » كما يقول الشاعر الصعلوك عمرو بن براقة[22] .

ويرسم الشنفري في قصيدة من شعره لوحة رائعة لمرقبته ، فهي منيعة عالية يعجز دونها الصياد الماهر الخفيف الذي يخرج بكلابه المُضَراة للصيد ، ويصف لنا كيف صعد اليها وقد اقبل الليل بظلامه الحالك الشديد الذي يلف الكون ، وكيف قضى الليل فوقها متربصاً ، محدبا على ذراعيه مبالغة في تخفيه كما يتطوى الافعوان المتكسر ، ولا شيء معه سوى نعلين باليتين مفتخراً بذلك وباصحابه الذين لا يفارقونه ، سيفه وقوسه وسهامه[23] :

ومَرقبةٍ عيطاء يقصرُ دونها
أخو الضروة الرَجلُ الخفيف المشفَّفُ

نميتُ إلى أعلى ذُراها وقددنا
من الليل ملتفّ الحديقة أسدفُ

فبت على حد الذاعين مُحدبا
كما يتطوّى الارقشُ المتقصّفُ

قليلُ جهازي غير نعلين أسحَقت
صدورُهما مخصورةٌ لا تخصَّفُ

وَملحفة بِرس وجُرد ملاءة
إذا أنجمتْ من جانب لا تكفّفُ[24]

وهذا ما نجده في مرقبة تأبط شراً التي تعلو سائر المراقب وهي الى جانب هذا معقدة ذات اخاديد كانها عجوز شمطاء بثياب خلقة ، ولكنه مع ذلك كله ما ان ينتصف الليل حتى ينهض اليها :

ومرقبة ياأمَّ عمرو طِمرّةٍ
مذبذبة فوق المراقب عَيطَلِ

نهضت إليها من جثوم كانها
عجوزٌ عليها هِدملٌ ذات خيعلِ[25]

صُعُودا بنعلٍ بالية ممزقة قد شدها بسيور بعد ان جعل تحتها نعلا اخرى :

بشـرثَـةٍ خَلَقٍ، يُـوقى البنـان بهـا
شَدَدتُ فيهـا سريحـاً بَعْـدَ اطـراقِ[٢٦]

وتبدو مرقبة ابي خراش قليلة الارتفاع في الليل لانها في الواقع اعلام شامخة يتقطع عند صعودها النعل فيصير اشلاء تشبه اشلاء طائر السماني :

ونعـلٍ كـأشلاء السُّمـانيّ نبـذتها
خـلافَ نـدىً من آخـرِ الليـل أورهمِ
إذا لم ينازعْ جاهلُ القوم ذا النُّهى
وبلّـدت الاعـلامُ بـالليـلِ كـالأكمِ
تـراهـا صِغـارا يَخْسِر الطَّـرْفُ دونهـا
ولـو كـان طَـوْداً فـوقـه فِـرقُ العُصمِ[٢٧]

وفي صورة اخرى لمرقبة يرسمها بشكل اشمل واكثر تفصيلا ويضع نفسه امام شرط قاس وهو الانسلاخ من قبيلة « مرة » إنْ اخفق في ارتقاء هذه المرقبة التي هي نتوء مشرف من الجبل كانه حد الفاس، يشرف على طريق ضيق كانه النفق، يتسرب فيه الناس، وقد اقيم فوق هذا النتوء عرش يستظل المتربص تحته ويختفي فيه، ولكن هذا العرش قديم متهدم لم يبق منه الا عودان أحدهما قائم والاخر ملقى على الارض :

لستُ لمـرةَ إن لم أوفِ مـرقبـةً
يبـدو ليَ الحـرث منهـا والمقـاضيبُ
في ذاتِ ريـدٍ كـذَلْقِ الفـاس مشرفـةٍ
طـريقهـا سَـرَبٌ بـالنـاسِ دعبـوبُ
لم يبق من عـرشهـا الا دِعـامتُهـا
جـذلان مُنهـدمٌ منهـا ومنصـوبُ[٢٨]

ولم يكن ابو خراش وحيدا فوق مرقبته وانما كان معه صاحب عزيز قوي النفس لم يرض بحياة الدعة وأبى أن يكون عبداً او خادماً للناس، انما آثر ان يكون صعلوكاً عاملاً يرصد فريسته من فوق المراقب والدنيا ظلام والليل موغل، فهو يرفض الراحة والدفء اللذين ينعم بهما الضعاف الذين لا خير فيهم :

بصاحب لا تُنالُ الدهر غِرَّتُهُ
إذا افتلى الهدفَ القِنُّ المعازيبُ
بعثته بسواد الليل يرقبني
إذْ آثر النومَ والدفءَ المناجيبُ[٣٠]

ويمضي ابو خراش « بعد ذلك مضيفاً الى صورة صاحبه خطين آخرين فهو قائم فوق هذه المرقبة كانه السهم، او قدحٌ كثير الفوز قد جعل صاحبه فيه علامة لشدة اعتزازه به وحرصه عليه ثم هو سَمْحُ النفس على نحافته وقلة لحمه »[٣١].

يظلُّ في رأسها كانه زلَمٌ
من القداح به ضَرْسٌ وتعقيبُ
سَمْحٌ من القوم عريان اشاجعه
خَفٌّ النواشر منه والظنابيبُ[٣٢]

إن ظاهر الصورة التي رسمها ابو خراش لمرقبته والتي بدت مهترئة توشك على السقوط يختلف عن باطنها الذي يشكل رمزاً للقوة فالارتقاء اليها ومراقبة السابلة منها يحتاج الى بطولة منقطعة النظير لهذا تراه يحشد الوان صورته الصادقة البارعة محدداً ابعادها في ابراز صفات صاحبه من نحول ونواشر بارزة. وهو ما نجده في الصعلوك العامل الذي يمدحه عروة، والذي يظل مصدر تهديد لاعدائه مطلا عليهم وهم يزجرونه كما يزجر المقامرون بعض قداحهم الخاسرة اذا ضربوا بها وهو بذلك يتحدى اعداءه ويقهرهم :

مُطلّاً على اعدائه يزجرونه
بساحتهم زجر المنيح المشهرِ[٣٣]

لقد كان الذءبان لا يقرون ابداً، لان الحياة عندهم عمل مستديم، وكانوا حذرين في كل خطوة يخطونها، ولقد وجدوا في المناطق الجبلية ومرتفعاتها ما يعينهم على اتمام مغامراتهم، ففي قممها العالية مراقبهم منها يرصدون اعداءهم، حتى يستطيعوا أن يوجهوا اليهم ضربتهم في الفرصة الملائمة، ولا يقتصر الرصد فيها على الليل بل يشمل النهار ايضاً فهذا عمرو ذو الكلب يفتخر بالمرقبة التي يتربص فوقها، فهي بعيدة واسعة عالية ملساء، منحدرة الحرف، وقد أمن في موضعه ذاك طوال يومه مُخفيا شخصه، حتى اذا حانت الفرصة تحدر من فوقها وهو ما يزال متخفياً كما يتحدر الماء الصافي الذي يهتدي لمنحدره :

ومرقبةٍ يحار الطرف فيها
تُزِل الطير مشرفة القذالِ
ولم يشخص بها شرفي ولكن
دنوتَ تحدُّرَ الماء الزُلالِ
اقمت بِرَيْدِها يوماً طويلًا
ولم أشرف بها مِثلَ الخيالِ
ومقعدِ كُرِيَةٍ قد كنتُ فيها
مكان الإصْبَعين من القِبالِ[٣٤]

فالشاعر بطل علينا في هذه الابيات مصوراً حاذقاً لهذه المرقبة ولحالته فيها فهو قد عرفها جيداً بعد أن اقام فيها طويلًا. وهو ما نجده في ابيات تأبط شراً الذي يفخر بنفسه وبقوته وصبره لانه سبق اصحابه الذين يرتقون معه اعلى القمم وادقها، لا يمنعهم من ذلك حر الصيف وشمسه المحرقة، ولان في الوصول اليها الامن والعلو والمنعة :

وَقُلّة كسنانِ الرمح بارزةٍ
ضحيانةٍ في شهور الصيف مِحْراقِ
بادرْتُ قُلتها صحبي وما كسلوا
حتى نميتُ اليها بعد إشراقِ
لا شيء في رَيْدها، إلّا نعامَتُها
مِنها هَزيمٌ، ومنها قائِم باقِ[٣٥]

فالصعاليك يتربصون فوق المراقب ينفقون فيها كل يومهم وهم راقدون على الارض كالخيال حتى لا يراهم احد، ففي رصد حركات الاعداء وفي الدفاع عن المجموع يلقون العنت والمشقة

فضلًا عن ذلك انهم يجدون في هذه المراقب اماكن آمنة ، فيها يدفعون الاخطار ومن خلالها يترقبون الاعداء ، وهو ما يبدو في مجمل النصوص الشعرية السابقة ، فاذا مات احد الذوبان ، يكون مما يرثى به صعوده في المرقبة وبقاؤه عليها ليمنع الشر عن اخوانه ، قال ابو المثلّم في رثاء صخر الغي .

لوكان للدّهر مالٌ عند مُتلدهِ
لكان للدهر صخرٌ مالَ قُنيانِ
....
رَبّاءُ مَرْقَبةٍ مَنّاعُ مَغْلبةٍ
رَكّابُ سلهبةٍ قطّاعُ اقرانِ[٣٦]

فارتقاء هذه المراقب يُعد من المفاخر التي تمدحوا بها ، وهذا ما نجده – ايضاً – في رثاء تابط شراً لصاحبه الشنفرى الذي لم ينس بطولته في ارتقاء تلك المراقب الشماء التي طالما ربص فوقها في انتظار فرائسه ، فرائس الغزو وفرائس الثار : منبهاً اصحابه على احوالهم من غفلة عنهم اودراية بهم ، فيقول فيه :

ومرْقبةٍ شماء أقعيتُ فوقها
لينعمَ غازٍ او ليدْرك ثائرُ
وأمرٍ كسدِّ المنخرين اعتليتهُ
فنفّستُ مِنْهُ والمنايا حَواضرُ[٣٧]

ويتحدث عروة كثيراً عن اصحابه ولكن حديث القائد لا حديث الرفيق ، فهو يدعوهم للغزو والغارة[٣٨] ، حتى اذا ما انتهت الغارة ، واخذوا طريق العودة ، ونزلوا عند بعض المياه لينحروا مما نهبوه ، تحول القائد الهمام الى قائد حذر ، لا تفارقه صفة الزعامة ، « فهو لا يقف ربيئاً لاصحابه ، وانما يبعث احدهم ليرقب لهم الطريق فوق المرتفعات ، وهو يرسم في بعض شعره صورة لهذا الربيء ، وقد وقف فوق مرقبته ثابتاً لا يتحرك كانما غُرس فوقها ، ولكن عينيه لا تستقران ، فهو يقلبهما دائماً في الفضاء الذي يحيط بهم ، حيث اناخوا ابلهم ، واوقدوا مواقدهم يهيئون لا نفسهم طعاماً »[٣٩] فيقول :

لعلّ انطلاقي في البلاد ورحلتي
وشدّي حيازيم المطية بالرّحلِ
سيدفعني يوماً إلى رَبِّ هَجْمة
يدافع عنها بالعقوق وبالبخلِ
قليل تواليها وطالِب وتْرِها
إذا صحتُ فيها بالفوارس والرجلِ
يقلّب في الأرض الفضاء بطرفه
وهنَّ مناخاتٌ ، ومرجلنا يغلي[٤٠]

وبعد .. فلقد عبر الشعراء الصعاليك عن قوتهم وشجاعتهم الفردية من خلال صورة المفازات التي اجتازوها او المراقب الشم التي ارتقوها ، وقد طال الحديث عن هذه المراقب التي لم يجرؤ غيرهم على ارتقائها . لما في ذينك المسرحين المفاوز والمراقب من الاخطار والمخاوف ولا سيما المخاطر الطبيعية ، فضلًا عن المفاجآت المجهولة التي تحملها الطبيعة مما يجعل ارتياد تلك الاماكن مبعثاً على الفخر والشجاعة ، هذا الى جانب صفتي الارتفاع والمنعة ، التي وجدوها في ارتقاء المراقب والتي تحول التربص فيها والرصد منها الى موقع آمن من الاعداء كافة .

وعزز امانهم في هذه المراقب ، السلاح الذي رافقهم في رحلتي الصعود والهبوط ، وفي الليل الشديد الظلام ، او في حر الظهيرة اللافح وفي المراقب المكشوفة لشمس الصيف القاسية والهجير الحارق اللاهب .

وحفل شعر الصعاليك بقصص واحاديث عن تشردهم وفقرهم وابائهم امام تجبر الموسرين ، واحاديث عن مغامراتهم الجرئية فرادي وجماعات بما فيها من صراع وفرار وعدو وتربص فوق المراقب في انتظار الضحايا من الاغنياء والموسوين ، عارضين كل ذلك باسلوب قصصي فيه الكثير من الاثارة والتشويق وتسلسل الاحداث حتى الغاية الطبيعية المحتومة . وكان للمرقبة في هذه القصص الشعرية واحداثها دور مؤثر وبارز لما لها من مكانة في نفوس الشعراء الجاهليين عامة والشعراء الصعاليك خاصة .

المرقبة عند شعراء القبائل :

يكاد يتفق شعراء القبائل في وصفهم للمراقب التي ارتقوها مع ما وجدناه عند الشعراء الصعاليك فياتي الحديث عن المراقب عندهم تجسيداً للبطولة الفردية والجماعة مقرونة بحديثهم عن التربص لاعدائهم ، والترصد فوق المرتفعات العالية والجبال ، التي هي رمز للشموخ والعظمة والعلو والتمنع ، فضلًا عن الخلود الذي يعلو على مستوى الحياة الاعتيادية ، فبما انه شامخ فهو خالد ، وقد اقترن الجبل بذكر العظماء ، وبانفعالهم ومن هذه الانفعال ارتقاء الجبال العالية والوصول الى مراقبها الصعبة ، قال كعب بن سعد الغنوي يرثي أخاه ابا المغوار :

كان أبا المغوار لم يُوف مرقباً
إذا ربا القوم الغُزاةَ رقيبُ[٤١]

وجمع امرؤ القيس بين الجبل والشمس ، في وصفه لمرقبته العالية الصعبة الارتقاء ، التي اشرف فوقها نهاره كله يقلب الطرف ويرقب العدو من كل ناحية حتى الغروب :

ومرقبةٍ كالزُجِّ اشرفتُ فَوْقَها
أقلّبُ طرفي في فضاء عَريضِ
فظِلْتُ وظَلَّ الجَوْنُ عندي بلِبْدِهِ
كأنّي أعْدي عن جناح مَهِيضِ
فلما أجنَّ الشّمسَ عنّي غِيارُها
نَزَلْتُ إليه قائماً بالحضيضِ[٤٢]

ومن الغريب أن تذكر المرقبة في شعر امرىء القيس[٤٢] د الذي تحدث عن ترصده فوقها حتى غروب الشمس وهو ابن ملك ، ويوضح هذا الامر نص للأصمعي يرويه ابن دريد عن ابي حاتم عنه ، يقول فيه « ويقال ان كثيراً من شعر امرىء القيس لصعاليك كانوا معه »[٤٣] . فان لم نوافق الاصمعي على : ان كثيراً من شعر امرىء القيس لصعاليك كانوا معه ، فاننا نستطيع ان نقول ان هناك اثراً للصعاليك في شعر امرىء القيس من هذا الجانب حيث

بدت المرقبة واضحة جداً في شعر الصعاليك ، ومن المعروف ان امرأ القيس في بعض مراحل شبابه كان يتبع صعاليك العرب « ومن الطبيعي ان النفس الفنية في هذه السن المبكرة تكون قابلة للتأثير لان نضجها الفني لم يكتمل »[44] بعد . وانن فليس من البعيد أن يكون امرؤ القيس قد تأثر بهم في هذا الجانب .

وتبدو الصورة نفسها والاتجاه ، ذاته الذي وجدناه عند امرىء القيس – الجبل والشمس – عند لبيد ، فهو يعلو المرقبة ويظل فيها حتى غروب الشمس ، وكأن المرقبة لا يصلح المكوث فيها الا للرقابة والنظر فهي مرتبطة – على نحو ما – بالشمس[45] .

وقد يرتبط الجبل بالليل ، وبمظاهر الطبيعة الاخرى ، فهو موطن الربيئة ، وعلى الربيئة يحاول الشاعر التغلب على الخوف الذي سببته وحشة الصحراء في بهيم الليل وما يسمعه من اصوات وغيرها بأن يجعل هذا المجهول الخوف مما يستانس به فيلبسه ثوب الانسان في شكله وكلامه ، بل في معلوماته ولغته ، فهذا الاستئناس يخفف بلا شك من حدة الخوف لدى الشاعر العربي طارق الدياجي ، فيجد في المرقبة وعلوها موقع أمان ، قال زهير :

ومَــرقَبــةٍ عَــزفــاءَ أوفيتُ مُقْصِــراً
لاستأنِس الاشباحَ منها وأنظرا[46]

فالاصوات الغريبة والاشباح المختلفة والجان الجوال وسط الظلام ، مما يتغلب الشاعر عليها في شعره لا بالهروب منها بل بالاستئناس بها ، وهذا التقرب والاستئناس يتم بالمراقبة والترصد من موقع الامان الذي وصل اليه في حضن المرقبة بقمة الجبل ، ونجد ذلك ايضاً في ابيات لكعب بن زهير يذكر فيها القفر الموحش والجبل والمرقبة التي ارتقاها فيقول :

ومرقبةٍ عيطاء بادرتُ مُقْصِراً
لاستأنِس الاشباحَ أو أتَنَوَّرا
على عَجَلٍ مني غَشاشاً وقد بَدَا
ذُرا النَّخْلِ وأحْمَرَّ النهارُ فابْزَرا[46]

فهو يصف المرقبة وقد اتاها على خوف اخر النهار ، وذلك كما يقول الشارح « اشد لخوفه ، لان البصر لا يَصْدقه في آخر النهار كما يَصْدقه في اوله وفي وسطه ، وانما يَحْمَرُّ عند سقوط الشمس ومغيبها »[47] . وهو ما يقرره الاسود بن يعفر الذي يفخر بالصعود الى مرقبته المرتفعه جداً التي لا تبلغها الا الصقور وقد استقر فوقها مترصداً مع غروب الشمس :

ومَربأ كالزُّجِ أشرفتهُ
والشمسُ قد كادت ولم تَغْرُبِ
تلفُني الريحُ على رأسهِ
كانني صَقْرٌ على مَرْقَبِ[48]

وتجد الارتفاع والمنعة واضحين في مرقبة امرىء القيس فهي مرقبة عالية صعبة الارتقاء لا تصل اليها الا الطيور[49] ، وهذا ما يؤكده المتنخل الهذلي الذي يفخر بمرقبته التي ارتقاها ، والتي لا تستتر عليها الا الطيور القوية لشدة ارتفاعها ومنعتها وصعوبة الوصول اليها :

ومرقبة نميت الى ذُرَاها
تُزِلُّ دوارج الحجل القواطي[50]

مما تقدم نجد ان المادة الشعرية للمرقبة قد استقت صورها مما وفرته الطبيعة – الجامدة والمتحركة – للشاعر معبراً من خلالها عن قوته في الصمود امامها وفخره الذاتي في ارتقاء مراقبها الخطرة المسالك ، التي تتوافق مع صفات الشاعر المتمثلة بالفتوة والشجاعة وتحدي الصعاب . وهذا ما رسمه ابو كبير الهذلي لمرقبته التي خالط الوانها فخر الشاعر بنفسه لانه ارتقى مرقبته حين احجم الرجال « عن صعودها خوفاً وتقاعسا لانها في رأس جبل شاهق تحيط به الاخطار لا نبت حولها ، ولا انيس فيها »[51] ، الا الحمام الاخضر الذي لا يأكله احد لانه ابعد من ان يصل اليه انسان :

ولقد ربأت اذا الرِّجال تواكَلُوا
حَمَّ الظهيرةِ في اليفاع الاطولِ
في رأس مشرفة القذالِ كأنما
اطرُ السحاب بها بياضُ المجدلِ
وعلوتُ مرتبئاً على مَرْهوبة
حصباءَ ليس رقيبُها في مَثْمَلِ
عيطاء مُعنقةٍ يكون انيسُها
وُرْقَ الحمام جميعها لم يؤكلِ[52]

والمرقبة عند ابي ذوءيب تاخذ حيزاً كبيراً وتقدم معنى جديداً فهي للمراقبة وحماية الديار من مباغتة الاعداء ، وليست للسطو والاستلاب ، انها مرصد القبيلة لذلك فهي مرتفعة ومشرفة ، ويتحمل الراصد فيها الحر الشديد لان مهمة حماية القبيلة تتطلب هذه التضحية منه :

هذا وَمَرْقَبةٍ عَيْطاءَ قلتها
شَمَّاءُ ضاحية للشمس بَرْواحُ
قد ظِلْتُ فيها معي شُعْثٌ كأنَّهُمُ
إذا يُشَبُّ سعير الحَرْب أزماحُ
لا يَستظِلُّ أخوها وهو مُحْتَجِزٌ
بُرَيدها من شموم الصَّيفِ مُلْتاحُ[53]

وهو ما يتحمله لبيد بن ربيعة الذي يحمي قومه ويكون في المظنة والخوف ، يرقب لهم عند ثغور الاعداء ، وهو بكامل عدته متهاهباً للنزال حتى اذا أجنه الظلام نزل من مرقبته الى السهل ، وامتطى جواده القوى السريع :

ولقد حميتُ الحيَّ تحمل شِكَّتي
فَرُطٌ وشاحي إذْ غدوتُ لجامها
فعلوتُ مرتقباً على ذي هَبْوةٍ
حَرِجٍ الى أعلامِهِنَّ قتامها
حتى إذا ألْقَتْ يداً في كافرٍ
وأجَنَّ عَوراتِ الثغورِ ظلامها

أسهلْتُ وانتصبت كجذع منيفة
جَرْداءَ يَحْصَرُ دونها جُرّامُها(٥٤)

وهو ما يؤكده في موضع آخر وموقعة اخرى يكون فيها على رأس حامية من قومه بني جعفر يحميهم ويربأ لهم ويرقب عدوهم ، بجنان ثابت وقلب قوي ، يفخر من خلاله بشجاعته وهمته بالارتقاء الى المرقب العالي الذي فيه المنعة والسمو والارتفاع :

وَلَقَدْ يَعْلَمُ صَحْبي كُلُّهُمْ
بِعِدَانِ السَّيْفِ صَبْري ونَقَلْ
رابطُ الجاشِ على فَرْجِهِمُ
أَعْطِفُ الجَوْنَ بِمَرْبُوعٍ مِتَلْ
....
فتدلَّيْتُ عليه قافلاً
وعلى الارضِ غَيابَاتُ الطَّفَلْ
وتأبَّيتُ عليهِ ثانياً
يَتَقيني بتَليلٍ ذي خُصَلْ
لم أقِلْ إلّا عَليَهِ أو على
مِرْقَبٍ يَفْزَعُ أطرافَ الجبلْ
ومَعِي حاميةٌ من جَعْفَرٍ
كُلَّ يوم تَبْتَلي ما في الخِلَلْ(٥٥)

وهذا ما نجده في المرقب الذي وصفه كعب بن زهير والذي يفخر بالوصول اليه ، فهو مرقب شامخ قاهر الارتفاع لا يسلك طرقه الا القوي الشجاع ، حيث يجد فيه الامان والمنعة له ولمن يحميه من الاصحاب ، فضلاً عن انذاره المبكر لقبيلته من أي اعتداء خارجي :

ونار قُبَيْلَ الصُّبح بادرتُ قَدْحَها
حَيَا النَّار قَدْ أوقَدْتُها لِمُسافِرِ
فَلَوَّحَ فيها زادَهُ وَزِناتُهُ
على مَرْقَبٍ يَعْلُو الأحزَّةَ قاهِرِ
وَلمّا أجَنَّ اللَّيلُ نقباً وَلَم أخَفْ
على أثَرٍ منّي ولا عَيْنَ ناظرِ
اخذتُ سلاحي وانحدرتُ الى امرىءٍ
قليلٍ أذاه صَدْرُهُ غيرُ واغِرِ(٥٦)

وهذا ما يقرره ابو ذوءيب الهذلي الذي يمعن في رسم الصورة القاسية الموحشة لهذه المراقب فطرقها ملتوية لا يسلكها الا القوي الذي لا يخاف الوحدة ، ولا يخشى لظى الشمس ، ويقرن هذه الصورة بذاته التي تمجد البطولة الفردية المسخرة لخدمة القبيلة ، وهو يجازف بنفسه في اختراق المسالك الموحشة منفردا من اجلها(٥٧) . وكما يتحرك ويترصد منفرداً نجده يترصد الاعداء مع المجموع ، بشكل نفيضة يبحثون في الارض والمرتفعات لينظروا اعداءهم ، فهم رجال استطلاع متقدم في ربايا تراقب العدو وترسل اشارات التحذير بطريقة يتفقون عليها ، وهذا ما نستشفه من قوله :

على طُرُقٍ كنحور الرِّكا
بِ تَحْسَبُ ارامَهُنَّ الصُّروحا
بِهِنَّ نَعامٌ بناها الرِّجا
لُ تُبْقِي النَّفائضُ فيها السَّرِيحا(٥٨)

وهو ما نجده عند خفاف بن ندبه الذي يربأ لقومه مفتخراً :

ومرقبة طَيَّرْتُ عنها حَمَامها
نعامُتها منها بضاحٍ مُزَلَّقِ
تبيت عِتاقُ الطير في رقباتها
كَطُرةِ بيتِ الفارسيِّ المغلَّقِ(٥٩)

وهذه الخنساء تمدح آخاها صخراً ، بانه يحمي ديارهم من مباغتة الاعداء ويرقب ثغور تقربهم :

إنك راعٍ لجميع فإنْ
أوفَيْتَ أعْلى مَرْقَبٍ فأنظرِ(٦٠)

وهذه من واجبات سيد القوم الذي يكون حافظاً لاهله ورعيته لكي لا تتغشاهم خيل اعدائهم بغتة ، او ترقبهم عيون جواسيسهم(٦١) ، فكما كانوا يراقبون الاعداء ويتربصون بهم ، كان الاعداء يقابلونهم بالمثل ، وهو ما تكشفه لنا دورية الاستطلاع التي يتقدمها ابو ذوءيب الهذلي حين يقول :

واصبحت أمشي في ديار كأنها
خلاف ديار الكاهلية عُورُ
أنادى إذا أوفي من الارض مَرْقباً
وإني سميعٌ لو أجاب بصيرُ(٦٢)

وهذا ما نستشفه ايضاً من قول امرىء القيس الذي ابصر اعداءه متحصنين في مراقب عالية منيعة(٦٣) ، وذلك في اثناء غارته عليهم ، واكد ذلك مالك بن خالد الهذلي الذي رأى الرجال مستمكنين لهم في المراقب ، فيقول :

كأن ببطن الشِّعب غِرْبانَ غيلةٍ
ومن فوقنا منهم رجالٌ عصائبُ
وكان لهم في رأس شِعْبٍ رقيبهم
وهل تُوحِشَنْ مِنَ الرِّجال المَراقِبُ(٦٤)

وكما قدم لنا الشعر الجاهلي صورة للبطولة الفردية والجماعية في ارتقاء هذه المراقب والفخر بالتغلب على الأخطار والمخاوف ان كانت طبيعية او غيرها ، من أجل حماية القبيلة من الاعداء ، قدم لنا صورة اخرى هي رثاء ابطال هذه المراقب من الذين منعوا الشر عن اخوانهم وقبيلتهم ، ومن ذلك رثاء المتنخل الهذلي لابنه اثيلة ، الذي يمدحه بانه كان يرتقي الربايا ويرصد الاعداء منها ، يقول :

أقول لما اتاني الناعيان به
لا يبعد الرمحُ ذو النصلين والرَّجلُ
دُمْحٌ لنا كان لم يُفْلَلْ تنوءبه
تُوفى به الحربُ والعَزّاءُ والجُلَلُ
رَبّاءُ شمّاءَ لا يأوي لقُلَّتِها
إلّا السَّحابُ وإلّا الأوْبُ والسَّبَلُ(٦٥)

وهذا ما نجده في رثاء مالك بن خالد لابنائه(٦٦) ، ورثاء الخنساء لاخيها صخر(٦٧) . وبعد ..

فالمرقبة اذن عند شعراء القبائل رمز للقوة الجسدية والمنعة

والبطولة ، وقد تأتى ذلك كله من كونها تربض في قلب الجبل الازلي الشموخ . وقد امعنوا في وصف علوها فذهبوا الى ان الصقور وحدها من يستطيع بلوغها . فجسدوا بذلك شجاعتهم وبسالتهم وجلدهم وتحديهم للموت . وشاعر القبيلة يذكر المرقبة بوصفها مكاناً تبدأ منه حماية القبيلة وحفظ امنها وسلامة ابنائها ومقدراتها ، هذا الى جانب ذكرها مكاناً يستكشف منه المقاتلون شؤون اعدائهم واستعداداتهم لمواجهة الاخطار فيضعون في ضوئها خططهم القتالية .

وقد رأينا ان صورة المرقبة تسللت الى موضوعاتهم الشعرية المختلفة من فخر ومديح وحماسة وتهديد ورثاء بيد انها – في كل الاحوال – كانت مفردة من مفردات القوة والشموخ يوظفها الشعراء في الموضع الملائم الذي يرون توظيفها فيه يمنح الموضوع الشعري قدرة الاداء الفني المطلوب .

مرقبة الصيد – للانسان : –

لقد عرف العربي الصيد والطرد ، وعرف كيف يطارد الحيوان ويقنصه ، فهو يراقبه طويلاً ويصبر عليه في مرقبته[٦٨] ، متربصاً به طوال الليل منتظراً اول خيوط الفجر حين ينساب القطيع الى موارد الماء ليروي ظماه ، وهو ما ينتظره الصياد الذي غارت عيناه وهناً وهزالاً ، وشققت سموم الصيف جلده ، فاستحال اسود جافاً ، وبرزت عظامه وغلظت انامله لشدة جهده وطول مراقبته[٦٩] .

لقد سن امرؤ القيس اوقات الخروج الى الصيد ، فتبعه الشعراء وتخاطفوها جيلاً بعد جيل[٧٠] ، حتى اضحت لازمة لا تكاد تفارق مطلع اي شعر يتناول وصف الحيوان ، ومراقبته واصطياده :

وقد اغتدي ومعي القانصان
وكُلٌ بمرباة مُقتفر[٧١]

لقد استقى الشعراء صور الصياد المراقب من الطبيعة ، وهو ما نجده عند بشر بن ابي حازم الذي تقترب هياة الصياد في ذهنه بهياة الذئب فكلاهما سريع ، يبغي فريسته ، فينطلق باحثاً عنها مع الشروق وقد علته غبرة ، وواضح أن غبرة الذئب حقيقية ، اما غبرة الصياد فطارئة ، اكتسبها من القفار ومراقبة الوحش :

وباكره عند الشروق مكلّبٌ
أزلُّ كسرحان القصيمة أغبرُ[٧٢]

ولا يختلف الاعشى بتشبيهه الصائد بالذئب ، وقد قعد في مرقبته يرصد منها الوحش صبيحة كل يوم[٧٣] ، وكأن الوحش قد ادركت ما يضمره الرماة لها فباتت تحذرهم وتتحاشى مواطنهم ، وفطن الصياد لذلك لذا وجدناه يستتر عن الوحش ويخفي رائحته[٧٤] مختبئاً في ربيئته ، يراقب مورد الماء قال زهير :

وعلى الشريعة رابيء متحلّس
رامٍ بعينيه الحظيرة شيزبُ[٧٥]

ويسهر الصائد في تلك المرقبة ، طاوياً ليله أملاً في أن يظفر بصيد[٧٦] ، وربما يترك الصياد مرقبته ، فيدب رويداً رويداً ولا سيما حين يدنو لصيده ، فيحني قامته ، ويمشي ببطء وحذر ، ليخفي نفسه ، وبهذا الصياد شبه عدي بن زيد نفسه ، وهو يخطو نحو الشيخوخة ، وقد حنت الايام ظهره :

حنتني حانيات الدهر حتى
كأني خاتل يدنو لصيد[٧٧]

واحياناً يرسلون غلاماً ، يتشوف لهم من مكان مرتفع مسالك الوحش كما فعل امرؤ القيس ، اذ استتر رقيبه في مرقبته باوراق الشجر لئلا يراه الصيد فيذعر ، وكان الرقيب حاذقاً في مهمته ، فهو يمشي على اربعته كالخشف ، لاصقاً بالارض ليحمل لامرىء القيس وصحبه بشرى صيد وفير :

بعثنا ربيئاً قبل ذاك مخمّلا
كذئب الغضى يمشي الضَّراء ويُتقي
فظلّ كمثل الْخِشْفِ يَرْفَعُ رأسَهُ
وسائرهُ مثل التُّرابِ المدقَّقِ
وجاء خفيا يسفن الارض بطنه
ترى الترب منه لاصقاً كل ملصق
وخيطُ نعامٍ يرتعي متفرقٍ[٧٨]
فقال الاهذا صُوارٌ وعانةٌ

وتتخذ الوعول مثالاً للقوة ، وموضوعاً للتاسي ، ولكنها على قوتها لا تنجو من الدهر ونكباته ، فهي تجعل شوامخ الجبال مساكن لها ، ومراقبها مواضع امان الا ان هذه المراقب لا تعصمها من الموت[٧٩] ، فصائد هذه الوعول يختبىء في مكان ، يراقب منه الوحش ، واسهمه في كفه ، حريص ان ينال منه بها مقتلاً ، فيرسله فيصيب نواهق الوعل والفم :

اتاح له الدهر ذا وفضة
يقلّبُ في كفهِ أسهما
فراقبهُ وهو في قترةٍ
وما كان يَرْهَبُ أن يُكلَما
فأرسل سهما له اهزعا
فشكّ نواهقَهُ والفما[٨٠]

وقد يطول ترقب الصياد مختفياً ، يطوي نهاره حتى يقترب الظلام :

فظَلّ يرقُبهُ حتى إذا نمست
ذات العشاء باسدافِ من الغَسمِ
ثم يَنُوشُ إذا آد النهار له
بعد الترقب من نيمٍ ومن كتمٍ[٨١]

ويرسم ابو خراش في قصيدة له صورة طبيعية صادقة لحمار الوحش وقد امتلات نفسه ذعراً وهما ، خشية من الصيادين ، فقد اعتلى مرتفعاً من الارض يشرف على الافاق خائفاً يترقب[٨٢] ، واليوم شديد الحر ، وعندما تؤذن الشمس بالمغيب ، ويحين موعد الاوبة الى المنازل ، يترك حمار الوحش مرقبته ، ويهيج اتنه التي تسرع امامه مثيرة غباراً كأنه الخيوط التي لم تبرم :

أرى الدهر لا يبقي على حدثانه
أقبُّ تباريه جَدائدُ حُولُ

....

يضل على البرز اليفاع كأنه
من الغار والخوف المُجمّ ونيلُ

....

فلما رأين الشمس صارت كأنها
فويق البضيع في الشعاع خميلُ
فهيجها وانشامَ نقعاً كأنه
اذا لفها ثم استمر سحيلُ[٨٣]

وتحسّ الاتن الخطر المتربص بها من الصياد فتسرع الخطوه بعيدة عن الخطر، ويرسل الصياد سهامه فتنجو الاتن لتقدمها، ويسقط حمار الوحش بسهم عريض النصل[٨٤].

مرقبة الصيد - للحيوان :

مرقبة الطير :

لم يقف الشعر الجاهلي من الطيور المترقبة للصيد موقفاً يفصح عن نواحي العناية والتدريب والتضرية، فاكثر ما ورد كانت صوراً اوحت بها المشاهدات العابرة[٨٥] ولم نجد محاولة شعرية تسجل اسلوب استخدامهم لهذه الطيور غير ان عينهم الفاحصة لم تغفلها، فقد عدّوها في جملة عناصر الطبيعة المختلفة التي اثارت اهتمامهم فوجب عليهم تسجيلها ضمن ما سجلوا[٨٦].

وينطلق حديثهم عنها في العادة من « مرقبة » يترصد فيها الجارح فريسته فاذا ابصرها انقض عليها وأنشب فيها مخالبه، وقد يستمر الصراع بين المطارِد والمطارَد زمناً، تختلف فيه النهايات، فقد يكون الموت مصير الفريسة، وقد يلوذ الطير الهلوع بالصخر منتظراً ظلام الليل وزوال الخطر[٨٧].

ومن هذه الجوارح العقاب الذي يعد من جوارح الطير المعمرة، ان شاءت كانت فوق كل شيء وان شاءت تقرب كل شيء، وهي اسمع الحيوانات لذلك قالوا في المثل اسمع من عقاب[٨٨]. ويقال للعقاب صومعة لانها ابداً مرتفعة على اشرف مكان تقدر عليه، ولا تراها ابداً إلا منتصبة ولا تكاد تراوغ صيداً، ولا تزال على مرقب عال فاذا رأت بعض سباع الطير صاد شيئاً انقضت عليه فحين يبصرها يهرب ويترك لها الصيدفان جاعت لم يمتنع عليها الذئب فما دونه[٨٩]. لهذا كان مسكنها مضرباً للمثل في العلو والاشراف والمنعة قال امرؤ القيس:

ومرقب تسكن العقبان قلّته
اشرفته مسفراً والنفس مهتابه
عمداً لا رقب ما بالجو من نعم
فناظر رائحاً منه وعزابه[٩٠]

وشأن الشعراء في اوصافهم لها شأنهم في اوصاف غيرها من الحيوانات فهم يذكرونها من خلال حديثهم عن خيولهم ثم ينتقلون الى وصفها وتصوير ما يريدون تصويره منها، وتدهش الانسان - احيانا - الدقة في الوصف المتأتية من المراقبة الطويلة، والاحاطة بطبائع الطيور فالفرس المندفع الى القتال كانه العقاب الهاوى من مرقبه العالي، قال الاعشى:

على كُلّ مَحْبُوكِ السَّرَاةِ كأنّهُ
عُقابٌ هَوَت مِن مَرْقَبٍ إذْ تَعَلّتِ[٩١]

ونرى امرأ القيس المعجب بفرسه يشبهه بعقاب قد لاح لها في ارض قفرة ذئب، كانت تشرف عليه وتترصده من مرقبة في قمة جبل عال، فطارت اليه وعندما قربت منه، وصارت فوقه انقضت عليه من علو شاهق، بكل ثقل وقوة، وكان العقاب الشقاء قد حل بالذئب:

كأنها حين فاض الماء واحتفلت
صَقْعاءُ لاح لها بالسَّرْحَةِ الذِّيبُ
فأبصرت شخصَهُ مِن راسِ مرقبةٍ
وَدُونَ موقِعِها مِنْهُ شناخيبُ
صُبَّتْ عليه وما تَنْصَبُّ مِن أَمَمٍ
إن الشقاء على الاشقَيْنَ مَصبوبُ[٩٢]

ثم نراه يتبع الصراع حتى يدرك نهايته، فالعقاب قد انقضت من السماء والذئب في الارض يقصد النجاء بنفسه، ولكن العقاب تدركه فتنشب مخالبها فيه، ويتخلص منها لائذا بالصخور، مختبئاً يومه والرعب يملأ قلبه، يترقب الليل عساه ان ينجو منها:

فأدركته فنالتْهُ مخالِبُها
فانسلّ من تحتها والدَّفُّ منقوبُ
يَلُوذ بالصخر منها بعدما فترتْ
مِنْها وَمِنْهُ على العَقْبِ الشآبيبُ
فظلّ مُنْجَحِراً منها يُراقِبُها
ويَرْقبُ الليلَ إن العيش مَحبُوبُ[٩٣]

ويحدثنا عبيد بن الابرص عن عقاب كثيرة الصيد، تجمعت في وكرها قلوب طرائدها وجفت، مشبها هذه العقاب فوق مرقبتها على الجبل المرتفع بعجوز تكلت ابناءها:

كأنّها لِقْوَةٌ طَلُوبُ
تَحِنُّ في وَكْرِها القُلُوبُ
باتت على إرمٍ رابئةً
كأنّها شيخةٌ رَقُوبُ

واذا كنا قد رأينا العقاب في الشعر الجاهلي تمثل رمزاً للقوة والمنعة، فان صورتها في شعر الهذليين اتخذت دلالة اخرى تمثلت في عجزها ونفاد قوتها أمام حوادث الدهر وتلك طبيعة رؤية الهذليين للموت وايمانهم بسطوته وجبروته، وقد كشف عن هذا صخر الغي عندما شبه اخاه بالعقاب في رثائه له حيث قال:

وللّهِ فتخاءُ الجناحين لِقْوَةٌ
تُوسِّدُ فَرْخَيْها لُحومَ الارانبِ
كأن قلوب الطير في جوف وكرِها
نوى القَسْبِ يُلقى عند بعض المآدبِ
فخاتَتْ غزالاً جاثماً بَصُرتْ بِهِ
لَدَى سَمُراتٍ عند أدماءَ ساربِ

فمرت على زيد فاعنت بعضها
فخرت على الرجلين أخيب خائب

....

فذلك مما يحدث الدهر إنه
له كل مطلوب حثيث وطالب

فالشاعر صور لنا العقاب في موقفين متناقضين تمثل الاول في القوة والحياة الهانئة التي عاشتها العقاب وفرخاها في توسدهم للحوم الارانب وتناثر قلوب الطير حول وكرها ومرقبتها فيه ، وتمثل الثاني في عجزها وضعفها امام القدر الذي ادى الى هلاكها ، عندما ارتطمت بصخرة صماء وصرعها القدر قبل ان تصرع فريستها وبذلك سيطر على القصيدة باكملها شعور واحد هو حتمية الفناء لكل شيء .

ويبدع ابو خراش الهذلي بتصوير نفسه - حين رأى جماعة ظنهم اعداءه - وتشبيهها بعقاب :

كأني إذا عدوا ضمنت بزي
من العقبان خائتة طلوبا
جريمة ناهض في رأس نيق
ترى العظام ما جمعت صليبا

....

فلاقته ببلقعة براز
فصادم بين عينيها الجبوبا[14]

كانت تترصد وتراقب من اجل فراخها من مرقبة في شمراخ جبل شاهق الارتفاع فترى من بعيد صيداً ، فتجمع عزمها وتنطلق خلفه ، فصورها الشاعر منطلقة وراقبها في حركتها وتعقبها مجدة في المضي وراءه ، حتى تلتقي به في فضاء بارز ليس حوله شيء ، ولكنها لا تصل اليه ، فقد اخطأته وصكت برأسها الارض .

ومن الجوارح الاخرى الصقر : التي سجل الشعراء عادتها في ملاحقة القوافل وكتائب الجيش ، تراقب من بعيد طمعاً في صيد يتخلف عنها ، صابرة في ترقبها ، متاملة لحظات القتال ساكنة في مكانها سكون الشيوخ الذين أضرّبهم البرد :

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقهم
عصائب طير تهتدي بعصائب

....

يصانعهم حتى يغزن مغارهم
من الضاريات بالدماء الدوارب
تراهن خلف القوم زوراً عيونها
جلوس الشيوخ في مسوح الارانب[15]

وينقل لنا ابو خراش الهذلي ذلك الصراع المستمر من اجل البقاء في صورة حية نابضة بالصدق لصقر فوق مرتفع مشرف على الافاق ، يراقب في البعيد والقريب ، وفجأة يلمح من بعيد ارنباً يتوارى بين شقوق الارض فيتهيأ لها ثم يشرع يطاردها ، فتسرع حين تحس به لتنجو من الموت ، ولكنها اعجز ما تكون عن الهرب ، امام طير جارح اصاب منها القلب :

ولا امغر الساقين ظل كأنه
على مُحْزَئلات الإكام نصيلُ
رأى ارنباً من دونها غول أشرُج
بعيدٌ عليهن السَّرابُ يزولُ
فضمَّ جناحيه ومن دون ما يرى
بلادٌ وحوشٌ امرُعٌ ومحولُ
توائل منه بالضراء كأنها
سفاةٌ لها فوق التراب زليلُ

....

فاهوى لها في الجو فاختلَّ قلبها
صَيُودٌ لحبات القلوب قتولُ[16]

وبعد ... فتلك هي صورة المرقبة وطبيعة توظيفها في الشعر الجاهلي ، حيث وجدناها شاخصة في شعر الصعاليك ، وشعر فرسان القبيلة وشعرائها المبرزين في حالتي الحرب والسلم وتتمثل هذه الاخيرة في شعر الطرد والصيد بكل خصوصياته .

والمتامل في هذا الشعر يراه شعراً حياً خالداً يمزج بين الصورة الحقيقية المعيشة والفن الاصيل المنبثق عن نفس متأثرة منفعلة بالحدث ، ذلك ان المرقبة ذات اهمية كبيرة في حياة الصعلوك ، بحيث لا نغلو اذا قلنا انها من أهم مقومات استمرار حياته الشاقة المعقدة ، مثلما هي مهمة لعيون القبيلة وحماتها الساهرين على امنها وحرماتها وفرسانها في مباغتة اعدائهم ، فان ولينا وجوهنا صوب الصيد وجدنا ان لا مناص للصياد - في كثير من الاحيان ان لم يكن دائماً - من ان يلوذ بها مختبئاً متربصاً بفريسته لينقض عليها حيث يرى ذلك مناسباً مستفيداً من عنصر المباغتة التي توفرها له ، ولا فرق في ذلك سواء أكان الصياد انساناً أم حيواناً .

ولقد اجاد الشاعر الجاهلي في وصف مرقبته مجسماً حالها وباسطاً اوصافها مظهراً منعتها وشموخها وبسالته وقوته في آن معاً .

وعليه فهو يسير في شعر المراقب على ديدنه في شعره الخالد الاصل الذي لم يزل حتى يومنا هذا معيناً ثرا يمتح منه القارىء :نسأمل الجديد تلو الجديد وذلك هو أحد اسرار خلود هذا التراث الشعري الاصيل .

الهوامش

(١) ينظر تاج العروس « رقب » .
(٢) م . ن « ربأ » .
(٣) سورة الحج الاية ٥ .
(٤) مختارات ابن الشجري ٤١٦ . ابان : جبل . الممنع : العالي الذي يمتنع

من ان يبلغه احد .

(٥) ينظر المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ٩/ ٦٣٥ .

(٦) تاج العروس « رقب » .

(٧) دراسة الادب العربي ٣٠٤ .

(٨) ينظر فحولة الشعراء ، للاصمعي ٣ .

(٩) ينظر م . ن ٣٧ .

(١٠) ينظر الشعراء الصعاليك ٨١ – ٨٢ .

(١١) الاغاني ١٨ / ٢١١ « بولاق » .

(١٢) ينظر كتاب المسالك والممالك ١٩ .

(١٣) ينظر شعر الهذليين في العصر الجاهلي والاموي ٢٠٠ .

(١٤) ينظر م . ن ٨٨ – ٩١ .

(١٥) ينظر شرح اشعار الهذليين ١ / ١٦١ .

(١٦) ينظر تاريخ ابن خلدون ٢ / ٧١ .

(١٧) ينظر شرح اشعار الهذليين ١ / ٢٣٣ ، ٤٣ ، ٢٤٧ ، ٢٥٣ .

(١٨) ينظر الشعراء الصعاليك ٨٤ .

(١٩) مجمع الامثال ، الميداني ٢ / ١٢٠ .

(٢٠) ينظر الاغاني ٢١ / ١٧٥ « بولاق » .

(٢١) ينظر الشعراء الصعاليك ١٨٨ .

(٢٢) ديوان الشنفرى ، الطرائف الادبية ٣٧ . العيطاء : العالية المرتفعة او الابية الممتنعة ، اخو الضروة : الصياد معه كلاب ضراها للصيد . المشفف : النحيل . الاسدف : المظلم . محدباً : من احدب اذا انحنى . اسحقت : بليت . الملحفة : ما يلبس فوق الثياب من دثار البرد ونحوه . البرس : الثوب الخلق ، انجمت : ظهرت وطلعت . كف الثوب : خاط حاشيته .

(٢٣) ديوان تابط شراً واخباره ١٨١ . من جثوم : اي من نصف الليل . الهدمل : الثوب الخلق . الخيعل : قميص بلا اكمام .

(٢٤) م . ن : ١٤ . الشرثة : النعل الخلق المتهرىء . السريح : القدُّ اي الشريط من الجلد المجدول تشد به النعال . والاطراق بعد ان يجعل تحت النعل مثلها اذا بليت .

(٢٥) ديول الهذليين ٢ / ١٣١ . الرهم : المطر الضعيف الدائم . بلغت : اي لزقت بالارض فترى الجبل كانه اكمة في جوف الليل يصغر في عينك . الاعلام : الجبال . الطود : الجبل . العصم : الاروى . يحسر الطرف : يكل الطرف .

(٢٦) ديوان الهذليين ٢ / ١٥٩ اوف : اشرف . المقاضيب : القت وهي الرطبة من علف الدواب . الريد : حرف ناتىء من الجبل . كفلق الفاس : كحد الفأس . طريقها سرب بالناس : يتسرب بعضهم اثر بعض . دعبوب : موطؤ . عرشها : ما يوضع فوق الدعامة ثمام او شيء يستظل تحته . جذلان : عودان واحد قائم والاخر ساقط .

(٢٧) م . ن ٢ / ١٦٠ . افتلى الهدف اي فلاه من اهله ، اي عزله وفصله ، الهدف : الثقيل الوخم من الرجال . القن : الذي ابوه عبد وأمه أمة . المعازيب . الابل والشاة التي تعزب عن اهلها في المرعى . يريد ليس براع تبعده ابله وشاؤه عن اهله . المناجيب : الضعفاء الذين لا خير فيهم .

(٢٨) الشعراء الصعاليك : ١٩٠ .

(٢٩) ديوان الهذليين ٢ / ١٦١ . الزلم بفتح الزاي وضمها : القدح لا ريش عليه . الضرس : تأثير العض . عريان اشاجعه : يعني ليس بكثير اللحم . النواشر : عصب ظهر الكف : الظنابيب : عظام الساق او حرفها .

(٣٠) ديوانه ٧٨ . المنيح هنا هو القدح الذي لا نصيب له .

(٣١) شرح اشعار الهذليين ١ / ٢٣٧ ، يحار الطرف فيها من بعدها ، القذال . الرأس يريد رأس المرقبة . نريد : الحرف يندر من الجبل يقول اقمت منكبا ولم انم مشرئاً كالخيال : منبطحاً انبطاح الخيال فلا يراه احد . القبال : اي توسطها كما يتوسط قبال النعل الاصبعين . ينظر ديوان تابط شراً واخباره ٢٥٢ حيث وردت بعض ابيات هذه القصيدة باختلاف في الرواية ، قال تأبط شراً :

ومرقبة نميت الى ذُراها ... تُزلُّ الطير مُشرفة القذال

علوت بريئها طفلاً كأني ... جُوالُ اللُّطف ، مُكسرُّ الشُّمال

بفتيان ذوي كرمٍ وصِدْقٍ ... وفهمٍ أهلُ المُعضبِ والنمال

(٣٢) ديوان تابط شراً واخباره ١٣٨ – ١٣٩ . القلة : اعلى الجبل . ضحيانة : بارزة للشمس . محراق : اي يحرق من فيها . القلة : الجبل المنفرد المستطيل في السماء ، الريد : حرف الجبل المشرف على الهواء . والنعامة خشبات يشد بعضها الى بعض وتستظل بها الطلائع في القلال اذا اشتد الحر . الهزيم : المتكسر المتقطع .

(٣٣) ديوان الهذليين ٣ / ٢٣٨ – ٢٣٩ . يقول لو كان الموت يقتني شيئاً لاقتنى صخراً اي اتخذه مالاً لا يفارقه . التالد : القديم عند القوم . ربا : يربأ فيها لاصحابه ينظر لهم . السلهبة : الفرس الجسيمة الطويلة . قطاع اقران : القرن هو الحبل والمعنى انه يقطع صلته بغير اصحابه .

(٣٤) ديوان تابط شراً واخباره ٨٢ . اقعيت من الاقعاء وهو تساند الرجل الى ظهره .

(٣٥) ينظر ديوان عروة ١٠١ .

(٣٦) الشعراء الصعاليك ١٩١ .

(٣٧) ديوان عروة ١٠٨ – ١١٢ . الهجمة : الجماعة من الابل ، أولها أربعون الى مازادت او بين السبعين الى المائة ، او الى دونها ، الجذل هنا جذع الشجرة .

(٣٨) الاصمعيات ٩١ .

(٣٩) ديوانه ٧٤ ، مرقبة كالزج : طويلة صعبة الارتقاء . الجون : الفرس الادهم ويكون الابيض ، وهو من الاضداد . أعدي : اصرف وامنع . الحضيض : المستوي من الارض ، اسفل الجبل .

(٤٠) ينظر ديوانه ١١٢ ، ٢٢٧ ، ٢٦٨ ، ٢٧٥ ، ٣٤٦ .

(٤١) فحولة الشعراء ١٦ .

(٤٢) الشعراء الصعاليك ٢٨١ .

(٤٣) ينظر ديوان لبيد ٢٣١ . وينظر الجمهره ٣٢٢ – ٣٢٣ . وديوان الهذليين ١ / ١٩٦ .

(٤٤) شرح ديوان زهير ٢٦٢ . عرفاء : طويلة العنق مشرفة . اوفيت : اشرفت .

(٤٥) ديوانه ١٢٥ . لاستانس : أي ابصر ، الاشباح : الاشخاص ، اتنور : انظر ضوء نار ، غشاش : عجلة . ذرى النخل : اعاليه ، احمر النهار : اذا اصفرت الشمس عند مغيبها ، ومما يلاحظ تشابه الالفاظ والمعنى بين ابيات زهير وكعب وذلك راجع الى رواية الشعر واختلاطه بين الاب والابن ، قال زهير :

على عجلٍ مني غشاشاً وقد دنا ... ذرى الليل وأحمرُ النهار وأدبرا

(٤٦) م . ن ١٢٥ .

(٤٧) ديوان الاسود بن يعفر ٢٢ . وينظر شرح اشعار الهذليين ٢ / ٦٥٦ . شعر ربيعة بن الكودن .

(٤٨) ينظر ديوانه ٢٧٥ ، ٣٤٦ .

(٤٩) ديوان الهذليين ٢ / ٢٨ نميت : علوت ، وارتفعت الى اعاليها . القواطي : اللواتي يقارين الخطوة ، يقال قطا يقطو اذا قارب المشي .

(٥٠) البناء الفني في شعر الهذليين ٢٠٠ .

(٥١) ديوان الهذليين ٢ / ٩٦ – ٩٧ . ربات : كنت ربيئة لهم . حم الظهيرة : معظمها المجدل القصر ، حصباء : ليس فيها نبات . المثمل : الملجأ . عيطاء : طويلة العنق ، الممنقة : الطويلة ، لايؤنسك فيها الا الحمام الخضر .

(٥٢) م . ن ١ / ٤٩ - ٥٠ ، شماء : مشرفة . ضاحية للشمس : ظاهرة . قرواح : ليس فيها مستظل . معتجر بعمامته . الريد : ما بدر من هذه المرقبة ، ملتاح : متغير لونه قد غيرته السموم .

(٥٣) ديوانه ٣١٥ - ٣١٦ . الشكة : السلاح . فرط : فرس سريع . وشاحي لجامها : اي يضع لجامها على عاتقه ليكون في متناول يده . الهبوة : الغبار . القت : اي الشمس . جمل لهايدا . كافر : ليل ساترعورات الثغور : مواضع المخافة منها . اسهلتُ : نزلت من مرقبتي . يحصر : يكل ، جرامها : قطاعها .

(٥٤) م . ن ١٨٦ - ١٩٠ . عدان : موضع على سيف البحر ، النقل : المناقلة في المنطق . مربوع : رمح ليس بالطويل ولابالقصير ، المتل : الشديد . فتدليت : اراد انه نزل من مربائه ولا يكون التدلي الا من علو . الغيابة : ظل الشمس . الطفل : حين تدنو الشمس للغروب . تابيت : انصرفت متئداً . التليل : العنق لم اقل : لم اقض القائلة وهو نصف النهار . يفرع اطراف الجبل : يتجاوزها طولاً . تبتلى : تختبر . الخلل : جفون السيوف .

(٥٥) شرح ديوان كعب : ١٨٦ - ١٨٧ ، حيا : لاحياء النار ، بادرت قدمها : اي ايقادها . فلوح : اي جمل في النار ما اراد من خبز ولحم . الاحزة : جمع حزيز وهي اماكن غلاظ ، اجن الليل : سترتني ظلمة الليل . النقب : الطريق في الجبل . الواغر : الحاقد .

(٥٦) ينظر ديوان الهذليين ١ / ٨٢ - ٨٤ .

(٥٧) م . ن ١ / ١٣٦ . تخور الركاب : اعناق الابل ، الارام : الاعلام التي يستدل بها على الطريق ، الصروح : القصور . الثمام : خشبات للربيئة يتخذها الذين يستظلون بها تنصب ويجمع عليها الثمام . النفائض : الذين ينفضون الارض ينظرون ما فيها من جيش او عدو . السريح : القد الذي تخرز به النعال ، تبقيه من طول ترقبها الجبال .

(٥٨) شعر خفاف بن ندبة ٣٩ ، وهي الاصمعية ٢ / ٢٤ - ٢٥ النمامة : كل بناء على الجبل ، الضاحي : البارز للشمس ، مزلق : املس الطرة : الناصية .

(٥٩) ديوان الخنساء ١٩ .

(٦٠) ينظر م . ن ١٦٥ .

(٦١) ديوان الهذليين ١ / ١٣٨ . الكاهلية : نسبة الى بني كاهل ، دياعور : اي فاسده .

(٦٢) ينظر ديوانه ٢٣٧ .

(٦٣) ديوان الهذليين ٣ / ١٢ . غيلة : شجر ملتف . الشجر : الغيل . من فوقنا : اي من فوق الجبل ، رجال عصائب : اي جماعات .

(٦٤) ديوان الهذليين ٢ / ٣٧ . ذو النصلين : الزج والنصل وهذا معناه لا يبعد فلان وسلاحه ، العزاء : الشدة ، الاوب : رجوع النحل ، السيل : القطر حين يسيل .

(٦٥) ينظر م . ن ٣ / ٣ .

(٦٦) ينظر ديوانها ٤١٣ .

(٦٧) ينظر شعر الطرد عند العرب . ١٤ وما بعدها .

(٦٨) ينظر ديوان اوس بن حجر ٧٠ - ٧١ .

(٦٩) ينظر شعراء الطرد عند العرب ١٥٣ .

(٧٠) ديوان امرىء القيس ١٦٠ . القانصان : الصائدان ، المرباة : مكان يربأ فيه وهو مرتفع ليشرف منه على الوحش ، مقتفر : تتبع اثار الوحش .

(٧١) ديوان بشر بن ابي حازم : ٨٤ ؛ مكلب : الصياد صاحب الكلاب ، الازل : السريع الخفيف . السرحان : الذئب ، القصيمة : ما سهل من الارض وكثر شجره .

(٧٢) ينظر ديوان الاعشى ١٢١ .

(٧٣) ينظر الطرد في الشعر العربي ٨٧ .

(٧٤) شرح ديوان زهير ٢٧٦ ، الشريعة : شريعة الماء ، رابىء : قانص ، الحظيرة : موضع الماء . شيزب : يابس من الضر وشدة الحال . وينظر شرح ديوان كعب ١٤٦ .

(٧٥) ينظر منتهى الطلب ١٣٥ .

(٧٦) ديوان عدي بن زيد ١٩٨ .

(٧٧) ديوانه ١٧٢ . مخملاً : يخمل نفسه ويخفيها . الغضى : شجر . يمشي الضراء : اي باختيال وتبختر . الخشف : ولد الظبية . يسفن : اي يمسح الارض ببصنه يعني يزحف زحفا . الصوار : القطيع من البقر . العانة : من الحمر الجماعة ، وكذلك الخيط : من النعام . وتنظر الصورة ذاتها في ديوان عمرو بن معد يكرب ١٤٠ .

(٧٨) ينظر ديوان الافوه الاودي في الطرائف الادبية ١٦ . وديوان لبيد ٢٧٢ ، وديوان عدي بن زيد ١٥٤ . وشرح اشعار الهذليين ١ / ٢٤٦ ، وينظر هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الاموي ٤٤ - ٤٥ .

(٧٩) شعر النمر بن تولب ١٠٤ - ١٠٥ . وينظر ديوان امرىء القيس ١٢٣ - ١٢٤ . وينظر الطرد في الشعر العربي ٦٣ .

(٨٠) ديوان الهذليين ١ / ١٩٦ . (ساعدة بن جؤية) . بمست : التبست الظلمة اسداف : ظلمات . الغسم : اختلاط الظلمة . ينوش : يتناول ، آد : مال ، الترقب : التخوف والنظر . الثيم والكتم : شجرات .

(٨١) وهذا ما نجده في صورة رسمها اوس بن حجر لحمار وحش ، وجل عطش لطول المراقبة والرصد :

فاضحى بقارات الستار كانه ربيئة جيش فهو ظمآن خائف
يقول له الراءون هذاك راكب يؤبن شخصاً فوق علياء واقف

ديوانه ٦٨ . القارات : جبل مستدق ملموم في السماء . الستار : علم على جبال كثيرة . التأبين : اتباع الاثر في الارض .

(٨٢) ديوان الهذليين ٢ / ١١٧ - ١١٨ . اقب : حمار ضامر البطن . جدائد : التي لالبن لها . حول : جمع حائل . البقاع : ما ارتفع من الارض ، الوبيل : العصا الغليظة الشديدة ، الابالة : حزمة من الحطب ، المحمم : هو الذي ياخذ معه هم وحديث نفس . انشام : دخل . النقع : الغبار . السحيل : خيط لم يبرم .

(٨٣) ينظر م . ن ٢ / ١٢٠ - ١٢١ .

(٨٤) ينظر سمط اللالىء ٢ / ٩٦٥ ، وينظر ديوان عبيد بن الابرص ١٨ .

(٨٥) ينظر شعر الطرد عند العرب ٣٠٢ .

(٨٦) ينظر ديوان امرىء القيس ٥٣ .

(٨٧) ينظر الحيوان ٥ / ٥٣٥ ، ٦ / ٤٣٩ .

(٨٨) ينظر م . ن ٥ / ٥٥٠ ، ٦ / ٤٠٧ .

(٨٩) ديوانه ٣٤٦ .

(٩٠) ديوان الاعشى ٢٦١ . محبوك السراة : فرس محكم بخلق شديد وثيق ، وينظر ديوان المزرد بن ضرار الغطفاني ٣٧ .

(٩١) ديوانه ٢٢٦ - ٢٢٧ . احتفلت : اجتهدت في العدو . الصقعاء : العقاب السرحة : الشجرة الضخمة ، الشناخيب : رؤس في اعالي الجبال . صبت : بعث عليه عذاب ، من امم : من قرب .

(٩٢) ديوانه ٢٨ - ٢٢٩ . العقب : جرى بعد جرى . الشؤبوب : دفعة من مطر منجحرا : اراد داخلاً في حجر الدّخلّ . هناك رواية اخرى لعجز البيت وهي « ويرتبُ الميش ان العيش محبوبُ » .

(٩٣) ديوانه ١٥ ، لقوه : عقاب ، ارم : جبل ، رقوب : لا يعيش لها ولد . وينظر ديوان امرىء القيس ٣٨ .

(٩٤) ديوان الهذليين ٢ / ٥٥ - ٥٧ . فتخاء الجناحين : اي لينة مفصل الجناح القسب : التمر ، خاتت : انقضت عليه عند ظبية ادماء . سمرات : شجرات وهي ام غيلان . الريد : الشمراخ من الجبل . أعنت : اهلك .

(٩٥) ديوان الهذليين ٢ / ١٣٣ - ١٣٤ ، خائتة : منقضة . طلوبا : تطلب الصيد جريمة ناهض : كاسبة فرخ ، وهو الناهض . النيق : شماريخ من الجبل . الصليب . الودك ، البلقعة : المستوى من الارض ، البزاز : الفضاء البارز الجيوب :

الارض .
(٩٦) ديوان النابغة ٦ .
(٩٧) ديوان الهذليين ٢ / ١٢١ - ١٢٣ . أمعر الساقين : لاريش عليهما . يريد به صقرا . المحزئل : المرتفع . المنصل : حجر يجعل في البئر . لاشرع : تشوق في الارض بعيدة طوال . غول : اي ذات بعد . يزول : يتحرك . توائل : اي تتوارى لتنجو منه . الضراء : ماواراك من الشجر . السفاة : الشوكة . اختل قلبه : اي انتظمه .

المصادر المراجع

- القرآن الكريم .
- الاصمعيات . الاصمعي . ابو سعيد عبد الملك بن قريب « ٢١٦ هـ » تحقيق وشرح احمد محمد شاكر . وعبد السلام محمد هارون . مطابع دار المعارف بمصر . الطبعة الرابعة . ٩٧٦ .
- الاغاني . الاصفهاني . ابو الفرج علي بن الحسين (٣٥٦ هـ) . طبعة بولاق مصر . ١٢٨٥ هـ .
- البناء الفني في شعر الهذليين . اياد عبد المجيد ابراهيم . رسالة دكتوراه مطبوعة على الالة الكاتبة . جامعة بغداد . كلية الاداب . ١٩٩٠ .
- تاج العروس . الزبيدي . ابو الفيض محمد مرتضى . (١٢٠٥ هـ) . المطبعة الخيرية ١٣٠٦ هـ .
- تاريخ ابن خلدون . عبد الرحمن بن خلدون المغربي (٨٠٨ هـ) دار الكتاب اللبناني . ١٩٥٦ .
- جمهرة اشعار العرب في الجاهلية والاسلام . ابو زيد الانصارى « القرن الخامس الهجري » . تحقيق علي محمد البجاوي . دار نهضة مصر . ١٩٦٧ .
- الحيوان . الجاحظ . ابو عثمان عمرو بن بحر (٢٥٥ هـ) . تحقيق عبد السلام هارون . مكتبة مصطفى البابي الحلبي . مصر ١٩٦٦ .
- دراسة الادب العربي . د . مصطفى ناصف . دار الاندلس . القاهرة . الطبعة الثانية . ١٩٨١ .
- ديوان الاسود بن يعفر النهشلي . تحقيق د . نوري حمودي القيسي . وزارة الثقافة والاعلام . بغداد . ١٩٧٠ .
- ديوان الاعشى الكبير . ميمون بن قيس . شرح وتعليق د . محمد محمد حسين . المطبعة النموذجية . مصر ١٩٥٠ .
- ديوان الافوه الاودي (ضمن الطرائف الادبية) تحقيق عبد العزيز الميمني . مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٣٧ .
- ديوان امرىء القيس . تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم . مطابع دار المعارف بمصر . الطبعة الثانية . ١٩٦٤ .
- ديوان اوس بن حجر . تحقيق محمد يوسف النجم . دار صادر . دار بيروت . بيروت ١٩٦٠ .
- ديوان بشر بن ابي خازم . تحقيق عزة حسن . وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق . الطبعة الثانية ١٩٧٢ .
- ديوان تابط شراً واخباره . جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر . دار الغرب الاسلامي . ١٩٨٤ .
- ديوان الخنساء . تحقيق د . انور ابو سويلم . دار عمار . الاردن ١٩٨٨ .
- ديوان عبيد بن الابرص . تحقيق وشرح د . حسين نصار . مطبعة مصطفى البابي الحلبي . مصر ١٩٥٧ .
- ديوان عدي بن زيد العبادي . تحقيق محمد جبار المعيبد . دار الجمهورية . بغداد . ١٩٦٥ .
- ديوان عروة بن الورد . تحقيق عبد المعين الملوحي . وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق . ١٩٦١ .
- ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي . صنعه هاشم الطعان . مطبعة الجمهورية . بغداد . ١٩٧٠ .
- ديوان المزرد بن ضرار الغطفاني . تحقيق خليل ابراهيم العطية . مطبعة اسعد . بغداد . ١٩٦١ .
- ديوان النابغة الذبياني . تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم . دار المعارف القاهرة الطبعة الثانية ١٩٨٥ .
- ديوان الهذليين . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٥ .
- سمط اللالىء . البكري . ابو عبد الله بن عبد العزيز (٤٨٧ هـ) . تحقيق عبد العزيز الميمني . مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ١٩٣٦ .
- شرح اشعار الهذليين . تحقيق عبد الستار احمد فراج . مراجعة محمود محمد شاكر . لجنة دار العروبة . القاهرة . ١٩٦٥ .
- شرح ديوان زهير بن ابي سلمى . صنعه السكري . ابو سعيد الحسن بن الحسين (٢٧٥ هـ) نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب القومية للطباعة . القاهرة ١٩٥٠ .
- شرح ديوان كعب بن زهير . نسخة مصورة عن دار الكتب . القاهرة ١٩٦٥ .
- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري . تحقيق احسان عباس . وزارة الارشاد الكويت . ١٩٦٢ .
- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي . د . يوسف خليف . دار المعارف بمصر (د ت) .
- شعر خفاق بن ندبة السلمي . جمع وتحقيق د . نوري حمودي القيسي . مطبعة المعارف بغداد . ١٩٦٧ .
- شعر الشنفرى الازدي (ضمن الطرائف الادبية) تحقيق عبد العزيز الميمني . لجنة التاليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٣٧ .
- شعر الطرد عند العرب . عبد القادر حسن امين . . مطبعة النعمان . النجف الاشرف ١٩٧٢ .
- شعر النمر بن تولب . صنعه د . نوري حمودي القيسي . مطبعة المعارف . بغداد ١٩٦٩ .
- شعر الهذليين في العصر الجاهلي والاموي . د . احمد كمال زكي . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٩ .
- الطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري . د . عباس مصطفى الصالحي مطبعة دار السلام . بغداد ١٩٨٤ .
- فحولة الشعراء . الاصمعي . ابو سعيد عبد الملك بن قريب (٢١٦ هـ) تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي . المطبعة المنيرية . القاهرة . ١٩٥٣ .
- مجمع الامثال . الميداني . ابو الفضل احمد بن محمد بن احمد النيسابوري . (٥١٨ هـ) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . دار القلم . بيروت (د . ت) .
- المحبر . ابن حبيب . ابو جعفر محمد بن حبيب البغدادي (٢٤٥ هـ) تحقيق ايلزة ليختن شتيتر . مطبعة دائرة المعارف العثمانية . حيدر اباد - الدكن - الهند ١٩٤٢ .
- مختارات شعراء العرب . ابن الشجرى . هبة الله بن علي العلوي (٥٤٢ هـ) تحقيق علي محمد البجاوي . القاهرة ١٩٧٥ .
- المسالك والممالك . ابن حوقل . ابو القاسم محمد البغدادي الموصلي (٣٦٧ هـ) ليدين . بريل . ١٨٧٢ .
- المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام . د . جواد علي . دار العلم للملايين . بيروت الطبعة الثالثة ١٩٨٠ .
- منتهى الطلب من اشعار العرب . محمد بن مبارك البغدادي (   ) مصور عن مخطوطة (الاله لي) استانبول ١٩٤١ .
- هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الاموي . عبد الرزاق خليفة محمود . رسالة دكتوراه مطبوعة على الالة الكاتبة . جامعة بغداد . كلية الاداب . ١٩٩٧ .

المستدرك على ببليوغرافيا القصة العراقية

بقلم
باسم عبد الحميد حمودي
اذاعة صوت الجماهير ـ بغداد

نشر الدكتور عمر الطالب تحت عنوان (ببلوغرافيا القصة العراقية) موضوعا في العدد الرابع من المجلد السابع من مجلة (المورد) وضع فيه ثبتا بأسماء المؤلفين العراقيين من قصاصين وروائيين منذ عام ١٩١٩ حتى عام ١٩٧٥ وحسنا فعل .

وكتب الدكتور الطالب مقدمة بين فيها مقدار الجهد الذي بذله في الجمع والتصنيف ذاكرا للامانة اسماء من اسهموا قبله في الفهرسة والجمع وهم عبدالقادر حسن امين وسعدون الريس وكوركيس عواد والدكتور داود سلوم والدكتور عبدالاله احمد وجميل الجبوري وياسين النصير وصباح نوري المرزوك ، وقد ذكر الدكتور ايضا انه اعتمد في تأكيد عمله على الثبت المنظم الذي وضعته لجنة ارشيف القصة في المؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون ولغرض ايضاح الحقيقة نقول ان من ساهم في هذا الارشيف المهم هم السادة مالك المطلبي واحمد فياض المفرجي وشجاع العاني وعبد عون الروضان وياسين النصير وموفق خضر وموسى كريدي وسليم عبدالقادر وباسم حمودي وخالد حبيب الراوي ومحمد العطار وطارق العاني وان عمل خضر والنصير وكريدي كان للتاكيد والتثبيت وليس اضطلاعا بالعمل الاصلي الذي حمل الاخرون مسؤوليته .

ويذكر الدكتور الطالب ان ياسين النصير قد نشر ثبتا للقصص العراقية في العدد الثاني والثالث (المزدوج) من (الاقلام) عام ١٩٧١ استدرك عليه صباح نوري المرزوك في العدد الثاني عشر من عام ١٩٧٢ والملاحظ هنا ان الطالب قد فاته ما يلي :

١ ـ استدراكي على ثبت النصير المنشور في العدد الخامس من مجلة الاقلام حزيران ١٩٧١ وهو منشور قبل استدراك المرزوك بعام .

٢ ـ استدراكي على كتاب الدكتور عبدالاله احمد (فهرست القصة العراقية) المنشور في مجلة (المورد) في عددها الرابع من مجلدها الثالث عام ١٩٧٤ .

وقد قرات ما كتبه واثبته الطالب وادون هنا ملاحظاتي عليه خدمة للحقيقة العلمية التي ينشدها الجميع :

أ ـ مافات الطالب من مجاميع وقصص وروايات(*)

١ ـ ادمون صبري : حكايات عن السلاطين (قصص) الجزء الثاني ، مط . السعدون بغداد ١٩٧٣ .

٢ ـ جعفر الخليلي : عندما كنت قاضيا (قصص مع مقدمات) مط . الراعي ١٩٤٨ .

٣ ـ جمال لويس شوريز : انهيار المانيا (قصة تاريخية ٢٠ ص) دون مطبعة (موجودة في مكتبة الموصل المركزية برقم ٧٨٨ \ ٨١٢) .

٤ ـ خلف شوقي الداودي : الفلقة (قصص ونوادر) مط . النجاح ١٩٣٨ (ذكرها جعفر الخليلي في كتابه عن القصة العراقية ولم ار نسخة منها) .

٥ ـ زعيم الطائي : ابرياء وقصص اخرى مط . الامة ١٩٧٢

٦ ـ شاكر محمود الهيتي : القبابة في قفص الاتهام (قصة) مط . الرابطة ١٩٥٥ (موجودة في مكتبة وزارة الاعلام برقم ٥٥) .

٧ ـ شرقية الراوي : عيناك علمتاني (قصة) مطابع دار السياسة ـ الكويت ١٩٧٢ .

٨ ـ صبحي خميس الحديثي : من وحي الساعة ، مط . الامة بغداد ١٩٧٠ .

٩ ـ الشيخ الملا عيسى الشيخ مهدي الزبيدي : اليهودي الخائن (قصة) مط . الفري الحديثة ـ ١٩٦٩ .

١٠ ـ عبداللطيف الربيعي : المواصف (قصص واشعار) البصرة ١٩٥٥ دون مطبعة .

١١ ـ فرحان عبدالوهيب : النخلات اللاتي يطمن العابرين (قصة) مط . الحديثي ـ بغداد ١٩٧٢ .

١٢ ـ فاضل جودي الحلي : التائه الحزين مط . بغداد ١٩٥٢ (مكتبة وزارة الاعلام تحت رقم ١١٤) .

١٣ ـ كاظم مكي حسين : دموع التماسيح (مجموعة مقالات وقصص) مط الخبر ـ البصرة ١٩٥٤ .

(*) ما لم نذكر اماكن وجوده فهو موجود في مكتبتي الخاصة

١٤ ـ محمد ابراهيم الكتبي : نخب الملح (قصص) النجف ١٩٥٢ دون مط (موجودة في مكتبة الخلاني تحت رقم ١٠٠٨/٨/١٥٧٤) .

١٥ ـ يحيى فائق : الفصل الاخير (قصة) بغداد مط . النجاح د . ت (موجودة في مكتبة المتحف ٤٢٢/٨١٢)

ب ـ ملاحظات اخرى

١ ـ في الهامش رقم ٥٣ ذكر الطالب ان قصة (فتاة العروبة جميلة بوحيرد) لعلي اسماعيل الفوار ليست قصة وانما هي اقرب الى الريبورتاج والواقع انها قصة تسجيلية .

٢ ـ ذكر مجموعة قصص للياهو خضوري معلم بعنوان (مآسي الحياة) والواقع انها مجموعة قصص مترجمة عدا واحدة موضوعة بعنوان (مأساة اجتماعية) وهي موجودة في مكتبة لجنة ارشيف القصة تحت قم ١٦/١٠٠ وهي واحدة من المكتبات التي راجعها الدكتور الطالب.

٣ ـ ذكر الطالب مجموعة (مع الشعوب) للقاص (ابو كفاح) والواقع انها قصص مترجمة عدا قصة واحدة للمترجم السيد احمد الدباغ بعنوان نابيس بغداد .

٤ ـ ذكر الطالب آمنة حيدر الصدر وروايتها (الفضيلة تنتصر) ولم يذكر اسمها المستعار الذي اشتهرت به وهو (بنت الهدى) .

٥ ـ لانعرف لعبد العزيز القديفي قصصا باسم مجلة الزمن والصحيح انها مجموعة مقالات بعنوان (عجلة الزمن)

٦ ـ نفى الطالب صفة القصص عن قصص الاطفال واحسبني مخالفا له لان قصص الاطفال تأخذ بمقومات القصة الفنية مع اعتمادها اللغة الابسط والا لم اطلقنا عليها صفة القصص ؟ كان من الواجب اذن ادراجها في الثبت والاشارة الى انها قصص للاطفال .

٧ ـ بدا تقييم الدكتور الطالب للمجاميع المشتركة قائما فمرة يذكر اسم احد الكتاب المشاركين ومرة لا يكتفي بواحد ومرة لا يشير الا الى جهة النشر مثل اتحاد الادباء العراقيين وكان من الافضل ان يذكر اسم كل قاص على حدة ويشار الى اسم المجموعة ومن شارك فيها معه اذ ان في هذا التكرار فائدة للعمل بمجموعه.

ج ـ اغلاط اخرى

وضعت هذه الملاحظات تحت هذا العنوان ليقيني انها قد تكون مطبعية او غير مطبعية .

١ ـ امير الحلي له قصة بعنوان (مدورة الطيور) وليس مدورة كالطيور .

٢ ـ قيس عابد له مجموعة بعنوان (طوفان الليل) وقد ذكر على انه قيس عائد خطا .

٣ ـ ذكر عادل كامل على انه (عاد كامل) خطا .

٤ ـ كامل شاكر العيدان نقله الطالب من كوركيس عواد على انه (كاظم شاكر العيدان) .

٥ ـ قصة فيصل نجم ذكرت انها (سخي) والصحيح (شمسي) .

د ـ ملاحظة اخيرة

نحسب اخيرا ان اصدار ببلوغرافيا خاصة حتى نهاية عام ١٩٧٩ بالشعر وبالمسرحية وبالقصة كلا على انفراد عمل يجب ان تقوم به لجنة او عدة لجان وان يراجع ما صدر بعد سنوات ويضاف اليه في طبعات جديدة فهو عمل بناء ومفيد لشتى الباحثين والدارسين وانه مهما بلغ الجهد الفردي الذي بذله الدكتور عمر الطالب والدكتور عبدالاله احمد وغيرهما من الباحثين فان العمل الفردي لابد ان يقع في غلط او نسيان وليس قصدنا من هذه الدعوة سوى اتمام العمل وكماله .

سوريا
المعرفة
العدد رقم 216
1 فبراير 1980

المشاكل الجمالية في تطور الرواية الثورية البروليتارية في بريطانيا

القرن التاسع عشر

جاك ميتشيل
ترجمة توفيق الأسدي

ان(*) ما يصدم المرء لدى تحليله لادب الطبقة العاملة في بريطانيا قبل ظهور اول رواية بروليتارية ناضجة وهي « محب البشر ذو البنطال الممزق » في مطلع القرن العشرين هو تلك الهوة في مجال الانجاز الجمالي ما بين الشعر الغنائي والنثر المعتمد على المخيلة . ان شعر كل من ارنست دجونز ماسيي ، لينتون ، روبرت براو ، فرانسيس آدامز ، دجيم كونل ، ويليام موريس وتوم ماغواير . وغيرهم يحتفظ بافضل مافي التراث الثوري الرومانتيكي ويستمر فيه ، وقد يصل الى مستوى انجازات الشعراءالبورجوازيين المعاصرين لهم ، بل انه يتفوق عليها احيانا . بينما نجد ان « روايات » كل من دجونز ، ويلز ، برامزبزي وغيرهم ــ رغم قيامها باسهامات كبيرة جدا في مجال « موضوع » الرواية ــ تقل في مستواها والى حد كبير ــ جماليا ــ عن الشعر (بالنسبة لدجونز الذي يكتب الشعر والرواية) أو عن الرواية البورجوازية المعاصرة لهم .

ولقد حصل ان قرأت وسمعت محاولات بعينها لشرح هذا الامر . غالبا ما يعزو النقاد البروز المبكر لتفوق الاجناس الشعرية الغنائية الى حقيقة ان الشعر الغنائي ، بطبيعته تكتيكي ، قادر على معالجة المسائل اليومية لدى بروزها ، وعلى الدخول في الصراع

(*) نشرت هذه المقالة للمرة الاولى في « مجلة الادب الانكليزي والامريكي » الصادرة في برلين الشرقية عام ١٩٦٣ ــ عدد (٢) .

مباشرة . ومع أن هذا دون شك « واحد » من اسباب هيمنة الاجناس الشعرية الغنائية (رغم اني اظن انه ليس السبب الوحيد) ، الا انه لا يفسر سبب فشل الرواية في التطور في وقت سابق على العهد الامبريالي . ورغم كل شيء ، ففي نهاية الاربعينات (من القرن ١٩) حين ظهر فصل شعر حركة « الوثيقيين(١) » ، فان البروليتاري الحديث كان قد سبق له ووجد منذ عقود عدة وقام بجمع رصيد غني ومتنوع من التجربة ، واكثر مما هو كاف لتامين كل من الاساس والحاجة الى الرواية كجنس أدبي « استراتيجي » . خلال الحوارات ، غالبا ما كنت اواجه بالراي القائل انه في مجال الشعر كان العمال قد سبق لهم وحازوا على تراث طويل ديمقراطي ـ شعبي ، ورومانسي ـ ثوري ، كاساس للبناء ، وان الشعر بطبيعته بالذات أكثر قربا بكثير من التراث الشعبي الفولكلوري ولذا فانه لا يحتاج الى المستوى العالي نسبيا من الخلفية الثقافية الادبية والشكلية التي يحتاج اليها انتاج وتلقي الرواية . لاشك ان هنالك بعض الحقيقة في الجزء الاول من هذا الراي ، ولكن على المرء هنا أن يكون حذرا : فعلى الرغم من كل شيء كانت هنالك الروايات الديمقراطية الشعبية للاشتراكيين الطوباويين في نهاية القرن الثامن عشر ، وكان هنالك التراث العظيم للرواية الواقعية من « ديفو » الى « ديكنز » ، والتي كان يمكن لها أنئذ ان تقدم اساسا مثمرا كما حدث سابقا بالفعل مع « روبرت ترسل » . اما بالنسبة الى الجزء الثاني من الرأي المذكور اعلاه ، فان ماركس وانقلز قد اشارا المرة اثر الاخرى الى النشاطات الفنية والمتنوعة للعمال في نواديهم ، ومجموعاتهم الخاصة بالبحث ونقاباتهم حيث كان يجري التعاطي مع احدث التطورات في الثقافة والعلوم بجراة كانت تخجل البورجوازيين .

مثال اخر : خلال المناقشة مع زملاء لي قيل لي ان السبب في ان « دجونز » وخلفاؤه في القرن التاسع عشر لم يكتبوا روايات جيدة كامن في نظرتهم الى شكل الرواية كثوب مناسب فحسب لافكارهم الفلسفية والسياسية . صحيح ، ولكن هذا يدفعنا الى طرح السؤال التالي : « لماذا » كانت لهم هذه العلاقة الشكلانية الضيقة مع الرواية ؟

افترض ان السبب هو الفقر النسبي في فهمهم لواقع الطبقة العاملة الجديدة كنمط دائم نسبيا ، « على حق » تاريخيا ، وشرعي انسانيا ، من انماط الوجود الانساني ، أي ان العلاقة الحميمية ، ذات الموضوع الايجابي الجمالي بين العامل كذات وواقع الطبقة العاملة الفعلي كموضوع ، والتي كانت ستفرض ظهور روايات حقيقية كوحدة ديالكتيكية من نوع

خاص ومضمون جمالي ونوع مطابق من الشكل الجمالي ، لم تظهر الى الوجود حتى عهد الامبريالية . (لاحظ التقدم المفاجىء والمتزامن للرواية الثورية البروليتارية في أعمال غوركي ، نكسو[٢] ، ترسل ... الخ) .

ما الذي نعنيه بالذات والموضوع و « العلاقة » مابين الاثنين ؟ ان « هانز كوخ » في كتابه « الماركسية وعلم الجمال » يحذو حذو « انتون بوروف »[٣] في التشديد على ان الفن كونه فرعا مستقلا نسبيا من فروع الوعي الانساني لابد ان يكون له كالعلم والفلسفة ... الخ ، موضوع المعرفة الخاص به في الواقع . ان « كوخ » في الوقت الذي يوافق فيه على « الانسان » (ككلية ملموسة شاملة الجوانب) هو موضوع المعرفة الجمالي الرئيسي ، الا انه يتخذ وجهة نظر اوسع ـ ضمن هذا السياق ـ من وجهة نظر « بوروف » . انه يقول ان الواقع ككل هو الموضوع الجمالي للفن ، وليس مجموعة بعينها من الظواهر . ولكنه في الوقت نفسه يشدد على انه « مظهر » بعينه من مظاهر الواقع ككل بحيث تبدو ظواهر هذا الواقع من وجهة نظر خاصة . كل العمليات والعلاقات والظواهر هي موضوع الفن ، ليس في كونها عمليات ... الخ ، في حد ذاتها ، ولكن في علاقتها مع الانسان[٤] ، في اهميتها ، في معناها وفي قيمتها (او العكس) بالنسبة الى الانسان ، كذات ملموسة كلية الجوانب تحت شروط تاريخية ملموسة . هذا ويقوم « كوخ » اعتمادا على الاطروحة التي قدمها هيغل وطورها ماركس (مخطوطات اقتصادية وفلسفية) القائلة ان كل نتاج للعمل الانساني ، مع كونه يتمتع بقيمة استعمالية او قيمة تبادلية ، فهو يمثل تجسيدا او « موضعة »[٥] لجوهر القوى الانسانية[٦] ، وتعبيرا عن المستوى التاريخي لشموليته الانسانية بتعريف هذا الوجه الاخير من الظواهر على انه « القناة » التي تؤدي من خلالها العلاقة الجمالية مابين الانسان وعالمه وظيفتها . ولا يجب ان نرى هذه الامور من منظار ضيق على أنها تنطبق على النتاجات المباشرة للانسان الاجتماعي فحسب ، حيث ان الانسان من خلال تطوره التاريخي ، وصل الى دمغ الطبيعة بمجملها ـ على نحو اكثر فاكثر شمولية ـ لتكون في خدمته ، وبذا تتحول قطاعات متزايدة من الواقع على نحو مباشر او غير مباشر الى ان توشم بطابع الانسان ، والى تقديم « كتاب مفتوح » له عن قواه وكموناته ، عن شموليته . وكمثال على ذلك يوضح لنا « كوخ » انه في فجر الانسانية لم تكن النجوم والاجرام السماوية الاخرى تبدو جميلة له ولكنها اصبحت كذلك حين دخل في علاقة واعية ايجابية معها : مثلا الاهتداء بها في طريقه في الصحراء أو التنبؤ بتواريخ فيضان النيل . ولذا فانها اصبحت مواضيع للفضول الجمالي حين بدأت « تعطي تعبيرا

عمليا وموضوعيا لقوة وقدرة وامكانية الجنس البشري »(٧) . وهكذا أصبحت قطاعات من الواقع كانت في أفضل الاحوال حيادية وغالبا ما تمثل قوة أجنبية ومستقلة ومهددة للانسان ، اصبحت مع الزمن مواضيع للفضول والتقدير الجماليين .

ومما سبق يتضح انه لا يكفي للظاهرة ان توجد « موضوعيا » ك « تجل للصفات الجوهرية الانسانية » : ولكن ان يكون موضوع للذات كهذا أمر غير كاف ، لابد من وجود ذات للموضوع وذلك لكي تحول الاخير من احتمال الى موضوع فعلي للتقويم الجمالي . الموضوع يحتاج الى الذات ، كما احتاجت « الحسناء النائمة » الى قبلة « الامير » لكي تستيقظ عائدة الى الواقع(٨) . ويتابع « كوخ » : ان وضع الانسان في المجتمع الطبقي ، وقبل كل شيء في المجتمع الراسمالي الصناعي ، يعني أن قطاعات ضخمة من الواقع الطبيعي والاجتماعي تبقى مجرد مواضيع جمالية احتمالية للانسان تخلق الالينة في اشكال وجودها المختلفة عدسة مشوهة (بتشديد الواو وكسرها) ما بين الانسان ومساحات واسعة من الواقع ، مما يجعلها تظهر حيادية او يحولها الى شيء ما ضد الانسان ، قوى عدوة غريبة لا يمكن السيطرة عليها .

والآن ، فانّ الرواية كشكل من الانعكاس الجمالي للانسان في المجتمع ، بعلاقتها الحميمة الصميمية ، « المبنية على الملاحظة » ، الشمولية و (وفقا لشروط ميلادها على الاقل) الايجابية بين الذات (الكاتب والقارئ) والموضوع (الانسان الموجود في المجتمع القائم)، تتطلب كما افترض — اكثر بكثير مما هو الحال في الاجناس الغنائية الشعرية — درجة عالية جدا من تحقيق « الشرعية الانسانية » من قبل الذات الجمالية واهمية ذلك القطاع من الواقع الانساني — « بالنسبة » الى الانسان — المرئي كموضوع جمالي : رغم كل التناقضات والصعوبات التي قد تلحق بهذا الموضوع مرئيا على ميزان زمني اجتماعي « قصير الاجل » .

وهكذا ، فان الرواية في اثارتها قبل كل شيء لموقف الانسان تجاه نفسه ، لا بد ان تكون رواية « انسانية » . لم تكن هناك روايات في « العصور الوسطى » لان الموقف السائد آنذاك من الانسان كان معاديا للانسانية . ولكن حين بدأ الانسان — وعندها فحسب — وعلى اساس الخطوات الكبيرة التي تمت في مجال الانتاج المادي ، في الشك في كونه دودة حقيرة بالفعل ، مداسة تحت ثقل أوزارها ، بدأ يشك في صحة أن مرجع الشرعية

الحقيقية والقيمة الحقيقية لا يكمن في عالم الانسان ولكن في العوالم المافوق طبيعية للدين الكاثوليكي ، حين بدأ الانسان يفسر الانسان ويحكم عليه ويقومه من خلال شروط ولغة « الانسان » وليس الرب ، حين بدا يميز صفاته الجوهرية الانسانية وشموليته كما هي في الواقع ، حينها فحسب امكن بروز « الفضول تجاه الرجال والنساء »(٩) ، والاهتمام في « كيفية » و « ماهية » الشخصية والفعل الانسانيين وهما متطلبان اساسيان للرواية . هذا ويشير « فوكس » الى ان كلا من « تشوسر » و « بوكاتشيو » في فجر عصر النهضة ،قداظهرا أول ما اظهرا هذه الخاصية الاكثر اهمية بين خواص الروائي .

واذن ، وحتى يوجد تراث « شعبي » في الرواية ، فان على الروائي ان يرى عامة الناس ، الى أمد أقل او اكثر ، وذلك في غمرة بؤسهم وانحطاطهم ، وفي شكايهم القائم حتى ، وهو الشرعي انسانيا ، حيث انهم في الرجع الاخير يحملون في دواخلهم المحكات الاساسية الوحيدة للقيمة الانسانية . اي أن الروائي الشعبي ، حقا ، من خلال تعديله للتعريف المذكور أعلاه للانسانية ، عليه ان يعبر عن « حس انساني شعبي » . هذا الايمان الاستراتيجي في عامة الناس والثقة بالنفس التي يتحلون بها ، متواجدان ـ بدرجة مختلفة ـ في روايات كل من « ديفو »(١٠) . و « فيلدينغ »(١١) و « ديكنز » . ان اللب المركزي لما يعرفه « ارنولدكتل » على انه العنصر الحاسم في عظمة ديكنز : هو « وعيه الشعبي »(١٢) وهو وجهة نظر شعبية لا تقتصر على « افكاره » (انها تتناقض مع افكاره أحيانا) ، ولكنها الصفة الجوهرية لكل وعيه كمجموع كلي من المناظير والمواقف الثقافية والعاطفية والاخلاقية والحسية . وهذا هو الامر الحاسم بالنسبة الى الفنان . واذا قبلنا ما يقال عن ان الفن يخاطب الانسان كمجموع كلي لمظاهره الثقافية والعاطفية والاخلاقية والحسية ، عندها علينا ان نقبل فكرة ان عملية الخلق تجري بموازاة ذلك المجموع الكلي نفسه من القنوات . هذا ويوضح ماركس أن الانسان يميز ظاهرة ما على انها « تجل لصفات الانسان الجوهرية الانسانية » وذلك بكل وعيه : « وهكذا فان الانسان مجزوم في العالم الموضوعي ، ليس في عملية التفكير فحسب ولكن في حواسه كافة »(١٣) .

لذا لم يكن كافيا بالنسبة الى الفنان الذي الى جانب العمال ان يكون « مع الناس » ، ان يؤيد اهدافهم ومطامحهم على المستوى الواعي لوجهات نظره (رغم أن هذا كان كافيا ـ كما افترض ـ بالنسبة الى الاجناس الغنائية « الرومانتيكية ») ، فان يكون روائيا

بروليتاريا حقيقيا ، وان يكون « متشجراً » الى كتابة الروايات بفضول ثقافي وعاطفي واخلاقي وحسي لا ينصب تجاه الحياة القائمة الفعلية والعاطفية للطبقة العاملة ، كان عليه ا يظهر لنا ان هذا الواقع يجب ان يتم استيعابه من قبل الذات الجمالية على انه « التجلي » الاجتماعي الرئيسي « للصفات الجوهرية الانسانية للانسان » على مستوى وعيه « ككل » وعلى المستوى العفوي لطبيعته ثانية . افترض أن هذا النوع من العلاقة ذات الذات ـ الموضوع والناضجة والحميمة والجمالية « الايجابية » بين العامل كفنان والواقع القائم الفعلي للطبقة العاملة ، رغم كل اغطيتها الخارجية المتسمة بالانماط ، والتي ما نضجت الا مع النضوج العام للبروليتاري العالمي الثوري في عهد الامبريالية ، وأنه آنذاك وآنذاك فحسب نمت نموا كاملا وان يكن نسبيا انسانية بروليتارية « بالمعنى الذي نعرفه نحن » .

لم يكن « ديكنز » كما يبين لنا « كتل » ـ يمثل وعيا عماليا او انسانية عمالية (اذا استعملنا مصطلحا هو بلغتنا الحالية المعدّلة يفيد أن الطبقة العاملة = « انسانية ») ، ولكن كان يمثل وعيا « شعبيا » يعبر ديكنز عن وجهة نظر جماهير لندن من العامة : وهم خليط من التجار الصغار ، والبورجوازية القزمة ، والباعة المتجولين ، والعناصر نصف البروليتارية ، والحرفيين . . . الخ ، أي عن شكل من الحياة الشعبية التي اذا قارناها بالبروليتاريا الصناعية التي سبق لها ووجدت في الشمال المثلث مجتمعا قديما اصبحت ايامه معدودة . ان ديكنز الذي ما زالت رواياته اللندنية حية من خلال وجهة نظرها الشعبية ـ لم يفهم بل خاف جزئيا من « الناس » الجدد في الشمال (انظر روايته : « الاوقات الصعبة ») . هذا ولقد جرى تدمير الاساس الاجتماعي لتراث شرعي تماما للرواية الشعبية على النمط الديكنزي ونهائيا مع انهيار اسلوب الحياة اللندني الشعبي « القديم » في الستينات من القرن الماضي . وكان لا بد من بناء مرحلة جديدة من التراث الشعبي على أساس من البروليتاريا الثورية الاستراتيجية الواثقة بنفسها . لقد سبق لنا وذكرنا أسماء بعض الروائيين البروليتاريين الثوريين الانكليز في القرن التاسع عشر . هؤلاء الكتاب ما كانوا قادرين على الاستمرار من حيث انتهى ديكنز . لقد كان اول من حقق ذلك هو « ترسل » في مطلع القرن العشرين و « من ناحية موضوعية » بالطبع ، فان البروليتاريا بتاريخها وتجربتها الغنيين كان قد سبق لها في القرن التاسع عشر ان كانت موضوعا جماليا كمونيا ذا غنى وتعقيد لا يضاهيان . ولكن الكاتب ـ العامل كذات جمالية لم يكن ـ كما يبدو ـ جاهزا بعد لمنح هذه « الحسناء » قبلة « الامير » التي

كانت ستعيدها الى الحياة على شكل رواية . ففي كلا الفترتين العظيمتين اللتين تميزتا بالنشاط الادبي البروليتاري في القرن التاسع عشر (فترة ما بين ١٨٨٥ ـ ١٨٨٩) كانت القوى التي « تغرّب » العامل عن الادراك الصحيح لنفسه ولحياة طبقته كموضوع « للانسان » من ناحية جمالية ـ وحتى في شكل هذه الحياة كما كان قائما ـ هذه القوى كانت لا تزال اقوى من ادراكه المتنامي الصحي لشرعيته واهميته الانسانيتين الحقيقيتين. وبالتأكيد لم تدخل اي طبقة التاريخ في ظروف اقل ايجابية من حيث ادراك نفسها على انها « التجلي » الاجتماعي الرئيسي « للصفات الانسانية الجوهرية للانسان » . لقد وضع انفلز اصبعه على النقطة الحاسمة في هذه المسالة : « في البلدان الاوربية ، مرت سنوات وسنوات على الطبقة العاملة قبل ان تعي تماما حقيقة انها تشكل شروطا اجتماعية قائمة ومتميزة ، طبقة دائمة في المجتمع العصري »(٤١) .

واود الآن ان ادرس رواية نموذجية من الفترة « الوثيقية » وارجع نقاط ضعفها الجمالية المركزية الى شروط ملموسة في وقت كتابتها كانت تعيق تطور علاقة جمالية وناضجة ذات ذات ـ موضوع ، او انسانية بروليتارية بالمعنى المعاصر . ومع تعديلات بسيطة فان ملاحظاتي على هذه الرواية تنطبق على كل الروايات الثورية البروليتارية التي سبقت رواية « محب البشر ذو البنطال المهترىء » .

الرواية التي اريد معالجتها هنا هي « اشعة الشمس والظلال » للكاتب العامل « توماس مارتين ويلر » وهو مناضل « وثيقي » قيادي ، كان يتحرك ـ في السنوات التي تلت عام (١٨٤٨) حين كتب روايته ـ وبسرعة باتجاه الجناح اليساري من الحركة الوثيقية التي كان يراسها القائد « الوثيقي » وزميل « ويلر » في الكتابة « ارنست دجونز » . ظهرت « اشعة الشمس والظلال » في صحيفة الحركة الوثيقية وتسمى « نورذرن ستار » أو « النجم الشمالي » مسلسلة ما بين عامي (١٨٤٩ ـ ١٨٥٠) .

وهذه الرواية واحدة من مجموعة اعمال كتبها كـل من « ويلر » و « دجونـز » بعد عـام (١٨٤٨) والتي تمثل اعلى انجاز للوثيقيين في حقل الرواية . فنتيجة للتاثير الترصيني لهزيمة (١٨٤٨) والتي كشفت عن قوة كل من الراسمالية والبروليتاريا و « ديمومتهما » النسبية ، يمكننا ملاحظة ظهور حافز جديد الى تحليل المجتمع القائم وذلك على نحو اكثر عناية واجتهادا ومن خلال شروطه بالذات . ان نشر « بيان الحزب الشيوعي » الذي يظهـر

المصير التاريخي للطبقة العاملة كوريثة للبشرية ، كان ايضا عاملاً مهما وملهما في الانعطاف الحاد في تلك السنوات من الرومانتيكية الى « بداية » الواقعية في الرواية البروليتارية . تدور « اشعة الشمس والظلال » حول القصة التالية :

« آرثر مورتون » و « والترنورث » صديقا دراسة . ينتمي آرثر الى اسرة عمالية ، اما والد والتر فهو رجل « عصامي » وتاجر خمور ناجح . لوالتر اخت اسمها « جوليا » هي زهرة بين اشواك محافظة . يعين آرثر كصحفي متدرب في صحيفة ليبرالية بعد تركه للمدرسة . في هذه الفترة يبدو العالم بالنسبة اليه ككومة مقلوب عاليها سافلها من الظلم الاعتباطي . « آرثر » متمرد ، ولكن تمرده غامض النزعة . في نهاية فترة تدربه يذهب الى لندن فيروعه الترف والبؤس المتعايشان جنبا الى جنب فيها . لايستطيع ان يجد عملا في اي مكان في تلك الاثناء يكون « والتر » قد استلم مهنة ابيه . وان كان ضمير آرثر قد استيقظ ، الا ان والتر كان قد خنق ضميره . كان له طموحان ان يتزوج امراة ارستقراطية وان يصبح عضوا في البرلمان ، ثم يجبر اخته جوليا على الزواج من « السير جاسبر بولدوين » العجوز والحاكم الارستقراطي لواحدة من جزر « ويندوورد » لكي يعزز اول طموحية .

يقود الجوع آرثر الى مدينة برمينغهام حيث يصل الى هناك وهي في قمة هيـاج الحركـة الوثيقية في اول عهدها . وهنا يحتك بآراء تعطي شكلا ماديا محسوسا لسخطه الغامض، فينضم الى الحركة . وفي اظهار ويلر لدوافع آرثر هنا على انها اسمى مايمكن (وكذلك خلال الكتاب كله) فانه يجادل بعنف ضد الافتراءات التي انصبت على العمال الوثيقيين مـن قبل مروجي الدعايات الطبقة الحاكمة . ان آرثر خاضع لتاثير فكرة مفادها ان صواب التفكير الحقي الذي تتمتع به الحركة الوثيقية سيجتاح امامه كل ماني طريقه .

هذا ونتيجة للصراعات الداخلية فان « المؤتمر الوطني لمدينة لندن » ينهار وتصبح برمينغهام الآن مركزا للقلب التقدمي لـ « المؤتمر » . وفي اجتماع جماهيري في « بول رينغ » يلقـي آرثر اول خطاب سياسي له ـ يقال لنا انه كان ملتهبا ـ وتملؤه الفرحة بسبب قدرته على تحريك عواطف المستمعين . تهاجم الشرطة « المؤتمر » ، فيقوم الوثيقيون بالرد عليها وتحرق ابنية في « بول رينغ » . لايوافق آرثر على ماحدث ولكنه ـ على نحو محتوم ـ يوقف ويتهم بافتعال الحريق . ينجح في الهرب ويتسلل الى سفينة مبحرة الى امريكا . على ظهر السفينة يؤخذ بجمال البحر وبشكل عميق . وخلال عاصفة بحرية نجد شجاعة آرثر وقد وضعت

بالتباين مع الرعب الملل للمسافرين الاغنياء . تحطم السفينة . تلتقط سفينة اسمها « ازمرالدا » آرثر وتكون متجهة نحو جزر الهند الغربية حتى يشعر آرثر ان العبيد المحررين قد استبدلوا نوعا من العبودية بنوع آخر . تعاني جوليا من الغثي بالاسلوب الرومانتيكي الموصوف ، وذلك في منزلها الفخم الاشبه بالسجن . وفي نوبة من الهذيان تتحدث عن حبها لآرثر فيسمعها زوجها السير جاسبر . وخلال غياب السير جاسبر يصل آرثر ليجدها تحتضر . ويتبع ذلك مشهد عاطفي « مثير للشفقة » وان يكن بريئا تماما . يرمى بآرثر في السجن من قبل السير جاسبر : وهذا يمنح ويلر الفرصة ليصرح عن الطبيعة الطبقية للقانون . تموت جوليا ويمر السير جاسبر بتحول « غراد غريندي » في مشاعره .

في تلك الاثناء يكون والتر تورث وباساليب خبيثة قد وجد في « كلارنس فيتس هربرت » الزوجة الارستقراطية التي كان يطمح اليها ، وسرعان مايحصل على كرسي في البرلمان من خلال علاقات مشبوهة مع « عصبة الغاء قانون الحنطة » (١٠) وبعد ان نال طموحات حياته يغرق والتر في خمول ذكري من النوع المريح : ولكنه يفشل في كسب السعادة . وهنا يبين ويلر عدم فاعلية البرلمان بوجوده في قبضة احتكار الحزب الواحد : لابد من املاء كراسيه بالممثلين الثوريين للشعب .

يفرج السير جاسبر عن آرثر ويصبحان ماهو شبيه بـ « اخوة في البلية » . يستقر آرثر في امريكا . يشعر بخيبة الامل : انها ليست ارض الميعاد ولكن يبدو أن فيها من الامل اكثر مما في انكلترا .

في عام (١٨٤٢) يعود آرثر الى انكلترا ، الى الشمال الصناعي الذي هو في قبضة الانهيار والبؤس والتخمر الثوري . ان القلق والهياج في طور الغليان . اما اعضاء « عصبة الغاء قانون الحنطة » المنتمين الى الطبقة الوسطى فيحاولون استغلال حركة الجماهير لاخافة الارستقراطية مالكة الارض كي ترضخ لمطالبهم . انهم يقنعون العمال المقيمين فيما حول « مانشستر » بالبدء باضراب عام . وفي اثناء ذلك كله تبقى قيادة الحركة الوثيقية سلبية في موقفها . سرعان ماتتحرر الجماهير من سيطرة الطبقة الوسطى وتحول الاضراب الى سلاح لكسب « البنود الستة » . وهكذا تفسر الطبقة الوسطى الخائفة الى اقصى حد كامل قوى الدولة امام وقفة العمال . ينعقد « مؤتمر الوثيقيين » انما على نحو متاخر ، ويتم سحق الحركة .

يرسل آرثر كرسول من القادة الشماليين الى لندن ، وهناك يقابل « كوفاي » القائدالعظيم للوثيقيين الزنوج . في لندن يقع في حب عاملة وثيقية تسمى « ماري غراهام » . هي جميلة لاتعرف الخجل المزيف ، سياسية في تفكيرها وعلى نحو عميق ، ذكية ايضا ، ولكنها تناسب الحياة المنزلية اكثر من المنبر السياسي . والآن يلي ذلك سنتان من الحياة المنزلية الرومانتيكية (الرعوية) الكاملة من كوخ ومرجة وزهور ابرة الراعي والامسيات الثقافية حول المدفاة . تحطم الكارثة الحياة الرومانتيكية ، فالانهيار الاقتصادي والبطالة ينتهيان الى موت اكبر اولادهما والى مرض عضال تصاب به ماري نفسها . يغزو القنوط آرثر ، فيهاجم شخصا غنيا في الطريق ويسلبه ماله.وهذا المال الذي يقول لماري انه وجده مصادفة يقيم اودهما بعض الوقت ، ولكنه يفقد آرثر الطمانينة الى الابد كما فقدها والتر (وهو الرجل الذي سلبه في الطريق وقد اصبح اسمه الآن لورد ماكسويل) .

شتاء عام (١٨٤٧) ، آرثر اقل رومانتيكية بكثير الآن : لقد اصبح سياسيا متمرسا من الطبقة العاملة . ولكنه مازال يعتقد (كما ويلز) في قوة التجربة العملية والمثال . ولذا فانه يدعم « شركة الارض الوطنية » الطوباوية النزعة . ووفقا لما اورده ويلز فان الشركة قد فشلت ، وذلك ليس لان الفكرة الاساسية كانت خاطئة ولكن بسبب عيوب المسؤولين .

(١٨٤٧ ـ ١٨٤٨) هيجان جماهيري . فالقادة الوثيقيون قد اصابهم الانشقاق من جديد كما انهم يفشلون في التصرف في اللحظة الحاسمة . يتبع ذلك حملة ضد المنشقين . هذا ويكلف آرثر بمهمة التجوال في الشمال ليتحرى امزجة الناس . يرى فشل المستوطنات الزراعية ولكنه مازال يؤمن بانها الخميرة التي ستنشط الجماهير المحيطة بها من العمال الزراعيين. هذا ويستعمل حزب « ويغ » (٦٦) الجواسيس ليستثيروا من تبقى من الوثيقيين ليقوموا بالتآمر السري ومن ثم يتم شجبهم. اما بطلهم القائد « ارنست دجونز » فيرمى به في السجن. ينجو آرثر بالكاد وفي آخر لحظة ويهرب الى خارج انكلترا حيث يعيش على ارجوحة من الآمال الجامحة واليأس الاسود . اما والتر نورث من ناحية اخرى فحياته اكثر استقرارا؟ حياته هي الملل الذي لاخلاص منه . اما زوجة آرثر وطفله فيحافظان على روحهما المعنوية بسبب الشائعات الرائجة عن الديموقراطية القادمة .

وهنا ولاول مرة ، نتعامل مع الحركة الوثيقية باسمها بالذات . ان المضمون الرئيسي للرواية هو التاريخ الحقيقي للوثيقية من اول « عريضة استرحام وطنية » الى آخر تلك

العرائض . اما موضوعاتها العامة فهي على الاكثر تلك التي طرحها « ارنست جونز » (وهو قد طرحها على نحو غير مباشر) :

(١) ـ تقويم كامل التجربة الوثيقية مع الاشارة الخاصة الى اخطائها ونقاط ضعفها .

(٢) ـ مجادلة ضد الصورة التشويهية التي الصقت بالحركة الوثيقية كما قدمتها الدعاية البورجوازية عموما والرواية البورجوازية خصوصا .

(٣) ـ مجادلة ضد افكار التضامن الطبقي التي كانت تروج في وقتها اكثر فاكثر من قبل الطبقة الحاكمة .

(٤) ـ التأييد الصريح للنضال الثوري .

(٥) ـ قضية السعادة البشرية تحت حكم الراسمالية .

حين قام ويلر بكتابة « اشعة الشمس والظلال » فان ماضيه المثالي « الاويني » كان لايزال يمارس تأثيرا معينا في افكاره . ولكن ولانه كان (بخلاف دجونز) عاملا هو نفسه ، عاملا « جرب » مصير العمال وصعود وهبوط الحركة كلها « على ظهره هو بالذات » ، فقد كان قادرا على القيام بمساهمة اصيلة في تطور الرواية الثورية البروليتارية التي ـ رغم فشله الجمالي المطلق ـ لابد من اخذها بعين الاعتبار .

وفي بعض النواحي الهامة بعينها فان « اشعة الشمس والظلال » قد تكون هي التي رسمت تقريبا الشكل العام الذي كانت ستتخذه الرواية الثورية البروليتارية .

وكما هو الحال مع دجونز فان الكثير من اهتمام ويلر قد انصب على نقد مكامن الضعف في الحركة الوثيقية والتي ادت الى هزيمتها . ولكن بينما ركز دجونز على نقاط الضعف النظرية وتشوش العمال الوثيقيين والنزاعات الناجمة عن ذلك والتي مهدت الطريق لنجاح « العملاء المحرضين » ، فان ويلر يركز على استراتيجية وتكتيكات القيادة : « المؤتمر الوطني والاتحاد الوثيقي الوطني » والتي فشلت في منح الجماهير الثورية القيادةالمناسبة في وقت الأزمة . ويجعل ويلر الامور واضحة حين يقول : « مهما تكن الاسباب التي ادت الى هذه الهزيمة المطلقة للوثيقية ، فان الافتقار الى الروح القتالية لدى الجماهير لم تكنواحدة من هذه الاسباب » (١٧) . وهكذا كان ويلر اول من جعل من سياسة ونشاط حزب الطبقة العاملة ثيمة عامة .

ولكن اعظم اسهاماته التاريخية ـ على الارجح ـ هو خلقه لنموذج اصلي اولـي للبطـل البروليتاري في المستقبل . هذا ، وعلى نحو متباين مع « دجونز » اللذي كان اهتمامـه الرئيسي لايزال كامنا في البطل المضاد البورجوازي ، فان ويلر يجعل من سيرة حياة «البطل ـ العامل » العمود الفقري لكتابه . في البداية يكون ارثر مورتون عاملا بريطانيا عاديا يتحلى بوعي طبقي ويحمل كثيرا من الاوهام النموذجية . ومن هنا نتابع تطوره الثقافي والروحي مقترنا بتجربته الاجتماعية الآخذة في التوسع ونشاطه في الحركة الجماهيرية النامية . وبربطه التطور الانساني لبطله بهذه الطريقة مع تطور الحركة السياسية المنظمة للجماهير ، فان ويلر يعتبر السلف الحقيقي للرواية البروليتارية الحديثة .

ان شخصية آرثر ـ الى حد بعيد ـ هجوم على الصورة المشوهة للقائد العمالي الثوري التي تظهره كحيوان دون مستوى البشر . وقد كان ويلر اول من اعطى ـ من خلال ارثر ـ صورة حقيقية للمناضل العمالي في ذلك الوقت . وحين يخطب ارثر للمرة الاولـى امام الجماهير في « بول رينغ » فانه يقدم لنا وقد الهمته اسمى العواطف . وكصوت الجماهير في القابل للفساد ومعلمها فانه رائد سلسلة كاملة من الدعاة البروليتاريين في ادبنا والذين يمكن اعتبار شخصية « اوين » التي ابتدعها « ترسل » نموذجا من ابرز نماذجها .

اما المظهر الآخر من مظاهر هجوم ويلر فيتجلى في محاولته اظهار ارثر كشخصية «انسانية» على نحو عميق وذات جوانب متعددة . لذلك نجد هنا محاولة ما لاظهار ارثر ليس من خلال مظاهره السياسة « العامة » المباشرة فحسب ، ولكن من خلال حياته الداخلية « الخاصة ايضا » ، حبه لاحدى النساء ، حاسسيته البالغة للجمال والشعر الكامنين في الطبيعـة المتوحشة .

وفي تصويره للمراة العاملة فان ويلر رائد ايضا في هذا المجال . فشخصية ماري غراهام التي ابتدعها تعتبر خطوة كبيرة الى الامام بالنسبة الى دجونز اللذي تعتبر شخصياتـه النسائية اضعف ما عنده . ان شخصيات دجونز النسائية يقفن خارج المشاكل والصراعات اليومية كموضوع للعبادة الرومانتيكية مهما كان وضعهن الطبقي . يمنح ويلر نساءه مميزات طبقية . ان ماري غراهام واعية سياسيا والى حد كبير ، وهي ذكية ولها دور تلعبه (وان يكن ثانويا) الى جانب الرجل في الكفاح . انها سلف للشخصيتين المدعوتين كلاهما بـ«بولين» في رواية « الثورة في حارة الدباغين » ، وللبطلة في رواية « حجاج الامل » للكاتب «موريس»،

وشخصيات اخرى . وفوق ذلك فان وفاءها وذكاءها وواقعيتها وتفانيها من اجل عائلتها ، كل هذا يصور لنا مقدما كل مميزات شخصية « نورا اوين » في رواية « محب البشر ذو البنطال الهترىء » .

هذه هي الاسهامات التاريخية الهامة التي ندين بها لـ « توماس مارتين ويلر » . ولكن علينا في النهاية ان نقول انها لاتزيد عن كونها اسهامات بمادة اولية غير مهضومة . فالطريق نحو المزيد من التقدم ، نحو الانتصار النهائي للرواية الواقعية كانت تعترضه الحقيقة التي لا يمكن تخطيها آلا وهي ان هؤلاء الكتاب الاوائل ما كانوا بعد في واقع الامر يكتبون كروائيين اطلاقا . المنطلق الاولي لدجونز كما هو لويلر ايضا هو منطلق الداعية السياسي . ان هدفه المدروس هو الحركة الوثيقية ، اخطاؤها ، نقاط قوتها وضعفها كحركة بحد ذاتها . انه ينطلق من وجة النظر هذه ويخلق اطاره الفني وشخصياته ومواقفه و « صوره التوضيحية » من هذا المنطلق . وكما يقول بليخانوف : « لو ان الكاتب بدلا عن تصوير الشخصية قد استخدم الحجج المنطقية ، عندها لن يكون فنانا بل مؤلف كراريس » (١٨). وهذا ينطبق الى حد كبير او صغير على كل الروايات الثورية البروليتارية في انكلترا قبل « ترسل » . ان عبارة « ترسل » في مقدمته لروايته « محب البشر ذو البنطال الهترىء » حيث يقول انكتابه : « ليس بحثا او مقالة ولكن رواية » ، وان هدفه الرئيسي هو «كتابة قصة مقروءة مترعة بالخير الانساني ومبنية على سعادة الحياة اليومية » لاتمثل اقل من ثورة علم جمالية في مجال الرواية الثورية البرولتيارية . ويتضح هذا لو قارناه مع مايقوله الباحث السوفييتي « دوغيل » عن ويلر : « اما بالنسبة الى آراء ويلر الوثيقية الاخرى حول العلاقة مابين الشكل والمضمون في العمل الفني فقد كانت غير صحيحة ، وهذهالحقيقة انعكست على بنية روايته . ففي رأي ويلر فان اي عمل فني يتالف من عنصرين يتواجدان على نحو يستقل فيه احدهما عن الاخر : ان اساس العمل يتالف من (وقائع فعلية) و (الحقيقة) ، بينما يخدم (عالم الرومانس) و (الفانتازيا الفنية) كتزين لهذه الوقائع فقط وبحيث تجعلها ممتعة وجذابة للقراء . و (الوقائع) تتضمن (اللب) التربويالتعليمية للكتاب ، مضمونه السياسي ــ الايديولوجي ، بينما مهمة (الفانتازيا) هي ان تكون كاطار، كشكل فني لتقديم الافكار والوقائع) » (١٩) .

وكما لدى دجونز فان الشكل الفني يبقى منفصلا عن المضمون ذاته ليس مضمونا جماليا بعد . والآن ، ولان دجونز وويلر والآخرين ما زالوا يستعملون الفن (في الرواية على الاقل)

كـ « السكر الذي في حبة الدواء » ، فقد كان من الطبيعي ان يلجؤوا الى ذلك النوع من « السكر » الذي ظنوا انه سيشجع بيع رواياتهم (رسالتهم) على اسهل نحو ، اي التقنيات الدارجة التي كانت تقبل عموما انها « فنية » .

وهكذا نراهم وقد مالوا نحو التعلق بقصص الحب والعقد الغامضة وعقد المغامرات التي كانت دارجة في ادب الدرجة الثالثة في تلك الايام ، اكثر من التعلق بتلك العناصر الخاصة بالتراث الواقعي العظيم الذي كان يمكنه تزويدهم باساس مثمر . ورغم ان ويلز كان متحررا من العناصر « الرومانتيكية » اكثر من دجونز ، الا اننا نرى لديه النزعة نفسها في الطريقة التي يتبنى فيها بعض التقنيات من الرواية البورجوازية الصغيرة المواطئية المعاصرة له . وهذا قبل كل شيء صحيح بالنسبة الى استطراداته « الفلسفية » و « مقاطعه القرمزية » المروية بالنثر « الشعري » الفخم . وهكذا نرى افكار ارثر تظهر كمناجاة « نبيلة » تبدأ بـ « انت ايها المحيط » (او لندن ... الخ) . ولان المادة الاساسية نفسها ، كما فهمها ويلز ، لا تحتوي على « الجميل » فان هذا « يضاف » اضافة اليها بهذه الطريقة من الخارج ، وفي الشكل فحسب .

ووفق مثل هذه الظروف فان شخصيات ويلز (رغم محاولته تقديم آرثر لنا من كل الجوانب) عبارة عن انماط مسطحة ، تتميز عن بعضها البعض بمستوى افكارها السياسية ونشاطها الاقتصادي ـ الاجتماعي . الكثير يقال من الذي يفعلونه (ماذا يفعلون) ولكن لا شيء عن (الكيفيـة) .

وهكذا نجد ان لا مجال هنا بعد لمناقشة قضية الكاتب العامل الذي يكتب رواية عن «حاجة» جمالية ايجابية « عفوية » ، الحاجة الى التعبير عن حياة العمال كحياة هي ـ رغم كل الالية والبؤس ـ « حياة » ايجابية وفعالة ، التعبير عنها كتجل وحيد « للصفات الانسانية الجوهرية » ، ومن « وجهة النظر هذه » القيام بتصوير الطبقة الرأسمالية على انها « معادية للانسانية » وتعيق التطور الحر لهذا النمط من الحياة التي « سبق لنا واستطعنا ادراك » كموناته « في الشكل المادي الملموس لبدايات هذه الكمونيات في المجتمع الرأسمالي» يرغب ويلز في اظهار حياة الانسان كما هي في الوقت الحاضر على انها ليست بالطبيعة « على النحو الكامل » ، وانها يجب ان تزال تماما ومن ثم العودة الى الحياة الطبيعية المبنية على زراعة الارض على نحو حر . ولهذا السبب (او بالاحرى بسبب فقر وعيه

الطبيعة الحقيقية الايجابية لحياة الطبقة العاملة) فان صورته عن هذه الحياة احادية الجانب ومسطحة ، ولذا فهي بالتالي مجردة ـ صورة مقيدة ، رغم كل شيء ، بمستواها « الرسمي » ، العمومي ـ انها بؤس واضطهاد وبطالة وجوع وموت في جو اشبه بالجحيم على الارض ، جحيم لا مجال فيه للراحة الا بالجهود اليائسة للعمال في سبيل تحرير انفسهم على المستوى « الرسمي » ، « العمومي » . كما ونحصل على فكرة ما عمايتشدون تحرير أنفسهم « منه » ، ولكن « ما الذي » يبغون « تحريره » ـ انسانيا ـ امر غائب تماما . اننا لا نعيش « حياتهم » الغنية ، المتعددة الجوانب ، غير القابلة للتخريب ، الخلاقة والمضاءة من الداخـل .

لقد كان افضل الكتاب الواقعيين الاشتراكيين والشعبيين ، من ديكنز مرورا بترسل وغوركي وباربوس وانتهاء بفادييف وبرونو آبيتس والبقية منهم ، قادرين دائما على أن يميزوا ، تحت بؤس والبنة وانحطاط الحاضر ، « لحظات تركيبيـة » حيث نرى ضمـن الملامح الملموسة « الحاضرة » للحياة والكفاح الشعبيين أو البروليتاريين في اوسع واكمل معنى الملامح الجوهرية ، « البراعم الاولى » لمستقبل الانسانية الحرة . ان عظمة كتاب ك « الحارس الشاب » تكمن الى حد ليس بالقليل ليس في الطريقة التي يظهـر فيهـا المؤلف نوع الوجود الذي يقاتل الوطنيون السوفييت الشباب « ضده » ـ بالاضافة الى القتال في اعلى مستوياته وتنظيمه ـ بل تكمن ايضا في كشفه لنا « اللحظات التركيبية » في غمرة الاحتلال الفاشي حين يجتمع الشباب ، وحيث نجد قوى الاضطهاد وقد دفعت باتجاه الخطوط الجانبية مؤقتا ، وحين يعيش الفتية والفتيات على نحو متحرر ذلك النوع الخاص بهم من الحياة وبشروطهم الخاصة بهم ، عندها ، يجعلنا ندرك نوع الحياة التي يقاتلون « في سبيلها » . وبهذه الطريقة فان نضالهم على اعلى المستويات يكسب الكثير من الشفقة بالمعنى العاطفي . اما بطولتهم على هذا المستوى فترى كنهاية منطقية لانسانيتهم المتكاملة .

لقد كان ماركس قادرا على تمييز البراعم الاولى لمستقبل الانسانية في حياة ونشاط البروليتاريا ، وحتى في فترة الحركة الوثيقيـة :

« حين يتزامل العمال الشيوعيون بعضهم مع البعض الآخر ، فان النظرية والبروباغندا ... الخ ، هي هدفهم الاول . ولكن في الوقت نفسه ، وكنتيجة لهذا التزامل ،فانهم يكتسبون حاجة جديدة ـ الحاجة الى المجتمع ـ وما يبدو كوسيلة يتحول الى غاية . ويمكنك ملاحظة

هذه العملية في اروع نتائجها كلما شاهدت معا عمالا اشتراكيين من الفرنسيين . ان اموراً كالتدخين والشراب والطعام ... الخ ، لم تعد وسائل للاتصال أو وسائل لجمع الناس معا . ان الرفقة والزمالة والحوار ... كافية بالنسبة اليهم ؛ ان اخوة الانسان ليست مجرد عبارة بالنسبة اليهم ، ولكنها حقيقة من حقائق الحياة . »(٢٠)

وكنتيجة لفشلهم في ادراك هذا الجمال المستقبلي في اشكاله الملموسة ، المتنوعة والشاملة ، المتعلقة بالحياة اليومية ، فان الابطال ـ العمال ، والنضال نفسه في هذه الروايات المكتوبة في القرن التاسع عشر يميلون الى ان يكونوا مسطحين ، مجردين ، منقطعين عن الحيوية الحقيقية للعمال ، ولذا فانه ينقصهم المضمون العاطفي الكافي .

انها لاشارة الى عدم نضج الطبقة العاملة « هيومانيا » ، بمعنانا نحن ، في الفترة الوليقية وذلك لانهم كانوا لا يملكون بعد ادراكا واضحا مستمرا للنضال الطبقي كـ « نحن » ضد « هم » ، كـ « انسانية » ضد « لا انسانية » . عدم النضج هذا هو الذي سمح للافكار الطوباوية « الاوينية » التي تتحدث عن انسانية عليا فوق حدود الطبقات ان يكون لها اساس في تفكيرهم كل هذه الفترة الطويلة . لم تكون الرواية البروليتارية جاهزة بعد للقيام بما قام به الكاتب الشعبي الواقعي ديكنز : « النظر الى الانحطاط وجها لوجه ورؤية الانسانية فيه . » (٢١) كانوا ما يزالون يميزون ـ كما يبدو ـ نواحي معيّنة من المرجع « الانساني العام » خارج حدود الطبقة العاملة ، اخلاقية « فوق ـ طبقية » شعر الكاتب ـ العامل فيما يتعلق بها انه مضطر « للدفاع » عن البروليتاريا امام جمهور « انساني عام ». وهكذا ، فان كثيرا من وقت ويلز قد انفق على الدفاع عن الامتياز الاخلاقي للعمال امام افتراءات المروجين لدعوات الطبقة الحاكمة . ولهذا السبب فان عنصر النقد الذاتي الذي تحتويه هذه الكتب بالتأكيد ، يبقى نقدا « تكتيكيا » لمناهجهم وتنظيمهم ، وليس نقدا ذاتيا يتوغل في اعماق العامل كـ « انسان » .

وفي دفاعه الاخلاقي هذا عن العمال نجد ان ويلز « يكتم » مشاكل الانحطاط الروحي والعقلي الذي ، رغم انه ليس الجزء الاساسي ، الا انه يشكل جزءا هاما من الحقيقة الخاصة بالجماهير تحت حكم الراسمالية .

هذا الافتراض بوجود رابط مشترك للانسانية ، بان المضطهدين والمضطهدين ـ بفتح الهاء ـ مشلولون في سعادتهم على نحو متساو وذلك من قبل النظام الملعون ، هذا الافتراض ترك

تاليا في الصورة التي اعطيت عن الطبقة الحاكمة والشكل العام للعقدة . كتب انغلز في اواخر ايامه عن نظرية الصراع الطبقي كما وردت في واحد من اوائل كتبه : « أوضاع الطبقة العاملة » : « وهكذا نجد ان ضغطا عظيما قد مورس على الراي الفاصل القائل ان الشيوعية ليست مجرد مذهب حزبي للطبقة العاملة ، بل نظرية لتحقق تحرير المجتمع عامة ، بما فيه الطبقة الراسمالية من ظروفها الضيقة الحالية . وهذا صحيح الى حد كاف في المجرد ، ولكنه عديم الفائدة اطلاقا بل هو عمليا اسوا من ذلك احيانا (٢٢) . » وقد عكس هذا ضعف البروليتاريا الاولى ككل في ادراكها للطبيعة الحقيقة لطبقتها ك « انسانية ». وبينما كان « ترسل » بوجهة نظره حول ارباب العمل باعتبارهم « ضد ـ الانسانية ـ » غير مكترث اطلاقا بمسالة ما اذا كان الراسماليون سعداء ام لا ، بل اظهرهم اساسا ضمن نشاطهم السياسي ـ الاجتماعي والاقتصادي ، كان الروائيون الوثيقيون يميلون ـ وقائيا ـ الى التركيز على الانحطاط الروحي ـ الاخلاقي لارباب العمل وعدم قدرتهم على الوصول الى السعادة رغم غناهم . وهكذا نحصل من جديد ـ وكما هو الحال بالنسبة للعمال ـ على راي احادي الجانب وغير ديناميكي للطبقة الحاكمة ، راي ما كان يمكنه في الواقع مساعدة البروليتاريا ـ كما كان متوجبا عليه ـ على التعرف على الملامح الحقيقية الفعلية لعدوها . بل وحتى انه يتوقع منا ان نشعر بمقدار معين من الشفقة تجاه والتر نورث والسير جاسبر البائسين في وسط كل هذه الثروات .

في مجال العقدة فان هذا الافتراض بوجود انسانية مشتركة واخلاقية وعواطف « انسانية شاملة » قد قاد على نحو طبيعي الى نوع من العقدة يورط اعضاء من الطبقتين المتعاديتين في علاقات « شخصية » . ففي رواية « اشعة الشمس والظلال » لويلر ، نجد آرثر موردتون العامل ووالتر نورث الراسمالي مستقبلا وقد بدآ حياتهما كرفيقي دراسة حين كانت صفات الواحد منهما تظهر وكانها تتمم الصفات المضادة لدى الاخر . هذا النوع من الامور الذي يضع اعضاء الطبقتين ضمن علاقات « شخصية » لا تمثل العلاقة « المالية » الخاصة بالواقع الفعلي ، هو طريقة ويلر في قول انه حين تكون ضغوط الراسمالية الضيقة والمحرفة غائبة « هنا في المدرسة » فان الصفات الانسانية المختلفة (وفقا لراي ويلر) التي تمتلكها الطبقة الوسطى (النفوذ الشخصي ، عادات التجارة) وتلك التي للعمال (البديهة القوية ، الاستقلالية الشديدة والحماسة المتقدة) تجتمع لتشكل وحدة من المضادات التي تتمم الواحدة منها الاخرى وتضمن الحرية الحقيقية لكلا الجانبين . وفيما بعد حين يحتل

الصديقان السابقان مكانيهما في « العالم الاوسع » ، كمستغِل ومستغَل ، فان هـذا التناقض غير العدائي يتحول الى تناقض عدائي وتتهدم سعادة الطرفين على نحو كامل .
ان الظهور العام تقريبا لـ « مثلث الحب » ـ الذي لا مثيل له في الواقع ـ والذي يشمل عاملا ورجلا من الطبقة الحاكمة وامـرأة (من احـدى الطبقتين) ، ظهوره في الروايـة البروليتالية ما قبل « ترسل » امر افترض انه مشروط بهذه الطريقة الاخلاقية الوقائية في فهم الامور . وفي الحالة التي بين ايدينا هناك موضوعة « آرثر ـ جوليا ـ سير جاسبر » بالاضافة الى « تعقيدات » سلوك والتر مع اخته . وبهذه الوسيلة فان اعمال ودوافع الشخصيات الثلاث الرئيسية تقاس وتتم مغايرتها مع « المعيار ـ المرأة » نفسه . وحتى لدى ترسل حيث ـ نجد ـ وللمرة الولى ـ أن علاقة الرجل مع عمله تاتي في حد ذاتها (جنبا الى جنب مع علاقة الحب) كتعبير اساسي عن مستوى صفاته الانسانية ، فان رواية الطبقة العاملة الانكليزية (كالرواية البورجوازية) قد اعتمدت اعتمادا شبه تام على علاقة الحب لتلخيص الصفة الانسانية لابطالها . وهكذا نجد الانسانية النامية جدا لشخصية آرثر مورتون وقد لخصت في حبه النقي والشاعري لجوليا وهذا ما يتغاير مع سلوك اخيها وزوجها تجاهها . فالاول يستخدمها كمجرد بيدق للوصول الى مطامع انانية ، والثاني لاشباع شهوته وكبريائه . انها مسطرة القياس المشتركة التي يتم بواسطتها مقارنـة ومغايرة أخلاقيات الطبقة الحاكمة والطبقة العاملة .

كيف يمكن لهذا النقص في المضمون علـم الجمالي الحقيقي ، هـذا النقص في الفضول المستحيل الذي لا ينصب تجاه العمال والعاملات والذي يجب ان يكون اساس الرواية البروليتارية الحقيقية ، هذا النقص في العلاقة الجمالية الناضجة بين الذات والموضوع، كيف يمكن تفسيره على ضوء الوضع الفعلي لتطور الطبقة العاملة والمجتمع ككل في فترة الحركة الوثيقية ؟

تعرف « دونا تور » طبيعة الوثيقية كما يلي : « الشيء الهام ... هو أن الوثيقية تزامنت بدقة معمرحلة الانتقال من الفترة الواقعة ما قبل تاريخ الطبقة العاملة الانكليزية الـى تاريخ هذه الطبقة (٢٢) » . لقد أشار « موروتون » و « تيت » الى ان قطاعات عريضة من الجيش الوثيقي كانت مؤلفة من نساجين يدويين يائسين : « لقد عكسوا باكثر الطرق ادهاشا حقيقة أن الطبقة العاملة البريطانية كانت لا تزال طبقة جديدة ، طبقة في « طور

التشكل » لا تزال تامل على الاغلب في عملية قلب للتاريخ يستعيد معها العامل اليدوي رخاءه الاقتصادي المفقود (٢٤) » .

وبالفعل فانهذه البروليتاريا الجديدة التي مازالت في طور التشكل قد بدات حياتها تحت ظروف مشؤومة على نحو غريب ، لاتناسب تطور انسانية بروليتارية بمعناها المعدل نحن . ان حياة الجماهير في الثلثين الاولين من القرن الثامن عشر لايمكن ان تكون محسودة ولاحتى بالكاد ، ومع ذلك فان البروليتاريا في بداية القرن التاسع عشر غالبا ما التفتت الى ذلك الماضي بنوع من الحنين غير السوي . ان الثورة الاجتماعية التي رافقتها قد استبدلت البروليتاريا ب « الشعب القديم » ، ومسحت الحياة القديمة بتقاليدها الراسخة ومعالمها المالوفة .

واذا ما نشدنا الموضوعية لقلنا ان حياة الجماهير في الثلاثينات والاربعينات من القرن التاسع عشر كانت بالفعل اكثر بؤسا مما كانت عليه من قبل وربما مما كانت عليه حتىالان. ولاحاجة تدعونا هنا الى الدخول في تفاصيل تلك الظروف المروعة التي كان على البروليتاريا ان تعيش فيها . انها معروفة تماما . كانت اربعينات القرن الماضي فترة بدت فيها الراسمالية الصناعية الفتية وهي تترجح على قدميها بالفعل تحت ثقل تناقضاتها الفاضحة . وهكذا لم يكن البؤس المادي هو السبب الوحيد للبؤس والاضطراب الروحيين للجماهير في ذلك الزمان . لقد بدا بؤسهم المادي كجزء من عالم باكمله وقد جن جنونه ووقف على رأسه . لقد بدا مصيرهم وكانه في قبضة « قوة لا انسانية فقد الناس سيطرتهم عليها » . وعلى المرء ان يتذكر في هذا الخصوص أن المنظمات البروليتارية الكلاسيكية الدفاعية منها أو الهجومية كانت خلال تلك الفترة باكملها ضعيفة في افضل احوالها وغير ناضجة . يقول المؤلفان « هاموندز » : « ان رجال ونساء « لانكشاير » و « يوركشاير » احسوا بان القوة الجديدة لا انسانية ، وانها كانت تتجاهل كل مواهبهم وحساسيتهم ، وأنها أدخلت الى حياتهم « قوة لا ترحم » ، قوة تحطم وتبدد عاداتهم ، تقاليدهم ، حريتهم ، روابطهم العائلية والمنزلية وكرامتهم وشخصيتهم كرجال ونساء(٢٥) » .

في هذا العالم المجنون كان كل شيء ينقلب الى عكسه . فكلما زادت الثروة التي كان ينتجها الناس (وما سبق أن تواجدت في البلد ثروات مادية الى هذا الحد) ، اصبحوا هم انفسهم اشد فقرا ، وكلما كان عملهم اشد قسوة واطول زمنا كان مصيرهم المؤكد القاءهم في الشوارع بسبب الافلاسات المالية غير الممكن تفسيرها والتي كانت تنفجر بانتظام شيطاني

في وجه الراسمالي والعامل على حد سواء . ثم اخيرا وليس آخرا الحرية المتبجح بها ، حرية العقد Contract ، التي انقلبت الى اكمل واوثق عبودية في العصور الحديثة . لقد جردت البروليتاريا من كل ممتلكاتها عدا قوة عملها ، وحتى هذه ماكانت ملكا لها الا بالمعنى الشكلي جدا والى اقصى حد للكلمة . ما عاد لها حتى المظهر الخارجي للحرية ضمن مجال العمل نفسه . وللمرة الاولى في المجتمع الحديث طوقت الالية العملية الفعلية للانتاج ، اي النشاط الحياتي الانساني للبشر . ان الكد الانساني الذي يعرفه ماركس على انه « الكتاب المفتوح لقوى الانسان الجوهرية »(٢٦) ، قد اصبح الآن كتابا « مغلقا » أمام المنتجين أنفسهم . وهكذا صار هذا السبيل العظيم نحو التعبير عن الذات وبناء عليه نحو الابداع الفني القديم ، مغلقا في وجوههم ، بل وتحول الى عذاب لانهاية له . لقد بعث الالية شاملة الآن ، كان العمال قد بدؤوا للتو ، يطورون نشاطهم الثوري المنظم دفاعا عن انفسهم تجاهها وكضربة مضادة موجهة اليها . وبناء عليه ما كانوا قادرين بعد على رؤية نمطهم الخاص من خلال منظماتهم النقابية ... الخ . كان هذا سيحدث على نحو شمولي ودراميتيكي فيما بعد ، في عصر الامبريالية .

وبينما لم يكن في حوزة عامة الناس ـ بعد ـ الوقت الكافي لتطوير نمط جديد من أنماط فهم طبيعتهم وقيمتهم الخاصتين بهم ، فان موقف الطبقة الحاكمة تجاههم قد خدم في توكيد الشعور بانهم كانوا سكانا من العبيد خارج حدود المجتمع الانساني على نحو كامل : « للمرة الاولى تواجدت بروليتاريا واسعة لا تملك سوى قوة عملها ، ولذا لم تكن في عيون حكامها مرتبطة باية قيود تجاه المجتمع الذي كانت تعيش فيه عدا الروابط التي يمكن للنظام والانضباط المفروضين فرضا خلقها »(٢٧) .

وقد تلخص هذا كله في « قانون الفقراء » الجديد الذي أوجز ـ في انكاره الشديد لكل المسؤوليات الاجتماعية تجاه البؤساء ، وفي وسمه للانسان الفقير بسمة الاجرام ـ عدم اعتراف الطبقة الحاكمة الكامل بالشعب كـ « بشرية » .

وكما قلنا ، فان البروليتاريا لم تكن بعد واعية فعلا لنمطها الجديد من الشرعية الانسانية الثورية . ان علم المادية التاريخية الذي عرى الطبيعة الضرورية ، وان تكن العابرة ، للحركة الصناعية الراسمالية والمناظير التاريخية للبروليتاريا التي برهن فيها على حق العمال بان يسموا « بشرا » دون اي مجال للانكار ، هذا العلم لم يظهر الا في

نهاية هذه الفترة بالذات . وهكذا كانوا مازالوا يميلون الى التفكير بالشرعية الانسانية بالمعنى التقليدي للكلمة . وكما يقول انغلز فان هؤلاء العمال الاوائل كانوا يكنّون « احتراما متاصلا لقدسية الملكية » (٣٨) وبهذه الطريقة فان حقيقة ان البرجوازية قد حجبتهم بعيدا عن « العائلة البشرية » علىهذا الاساس بالذات ، قد كان لها تاثير مُضعِف للمعنويات من النوع الشديد . وهكذا كان العالم كله ، بمافيه البروليتاريا ذاتها وكل ماله علاقة بها ، يُنظر اليه على انه « قوة مهدِّدة مستقلة مؤلمة » ، وكشيء يجب القضاء عليه قولا وراسمال ووعاء .

وبالنسبة الى العمال الوثيقيين الذين كانوا يتمتعون بفهم ضئيل لطبيعة الراسمالية والطبيعة الجوهرية لطبقتهم بالذات ، فقد بدا العالم كله كسوء فهم من النوع الضخم جدا ، كغلطة من غلطات التاريخ ، كشيء « ضد الانسان » علىنحو كامل . وزيادة على ذلك كان من غير المنطقي الى حد كبير الظن انه عاجلا او آجلا سيعترف الجميع بالفطرة السليمة والانسانية الواضحتين للوثيقي ويتم اجتياح ومحق النظام الاحمق بكامله . كان الظن هو ان الامر عبارة عن كابوس مؤقت وعابر تشكل البروليتاريا بكل تفرعاتها جزءا واحدا منه بين اجزاء عديدة ، وعليها ـ كالبقية ـ ان تختفي دون اثر . وهكذا ، ورغم انه كان لبروليتاريا ما قبل « (١٨٥٠) من خلال الوثيقية » فكرة « عمالية توضع مقابل الفكرة » البورجوازية ، الا انها كانت « فكرة طوباوية جزئيا اساءت فهم الدور الحاضر والمستقبلي للطبقة العاملة في التاريخ وبخست من قدرها . وفي حلولهم الافتراضية الثورية « للخطأ العظيم » ، غالبا ما كانت أنظارهم تبتعد عن البروليتاريا كما كانت عليه فعلا أي كتعبير « رئيسي » « ومركزي » عن صفات الانسان الجوهرية » .

وتحت مثل هذه الشروط ، شروط « الغربة عن الذات » فان الفضول تجاه الرجال والنساء الذي رآه « رالف فوكس » على انه اهم المستلزمات المسبقة للرواية الواقعية ، تلك العلاقة بين « الذات ـ الموضوع » المعقدة ، الحميمية ، الجمالية والايجابية ، المبنية على التمييز ضمن مظاهر قدرة الانسان وشموليته ، هذا الفضول ما كان بمكنه بعد ان ينضج في ذلك الحين . ان رواية ثورية بروليتارية ناضجة عن حق كانت اذن استحالة تاريخية في عهد الحركة الوثيقية ، وهي قد بقيت بالفعل كذلك حتى فجر القرن العشرين.

الحــواشـي

(١) Chartism حركة سياسية اصلاحية انكليزية في القرن التاسع عشر طالبت بتحسين اوضاع الطبقة العاملة من الناحيتين الاجتماعية والصناعية . (المترجم) .

(٢) Nexö مارتين اندرسن نكسو (١٨٦٩ ـ ١٩٤٥) روائي دانماركي كانت رواياته البروليتارية ومنها رواية « بل ، الفازي » ـ وهي في أربع مجلدات (١٩٠٦ ـ ١٩١٠) ـ قد قامت بدور كبير في مجال تحسين الاضاع الاجتماعية في الدانمارك . (المترجم) .

(٣) انتون بوروف : « الجوهر الجمالي للفن » ، برلين (١٩٥٨) ـ (المؤلف) .

(٤) هانز كوخ : « الماركسية وعلم الجمال » ـ برلين (١٩٦١) ص ٢٢١ وما يليها ـ (المؤلف) .

(٥) اي جعله موضوعيا ـ (المترجم) .

(٦) المرجع السابق ص ـ ١٢٧ ـ (منقولة عن ماركس) ـ (المؤلف) .

(٧) المرجع السابق ص ـ ١١١ ـ (المؤلف) .

(٨) المصدر السابق ص ـ ١٥٠ ـ (ترجمتي الشخصية) ـ (المؤلف) .

(٩) رالف فوكس : « الرواية والشعب » مطبوعات كوبرت ، ١٩٤٨ ص ـ ٥٣ ـ (المؤلف) .

(١٠) دانيال دفو (١٦٦٠ ـ ١٧٣١) : روائي وصحفي انكليزي معروف . من مؤلفاته « روبنسون كروزو » و « مول فلاندرز » وغيرهما (المترجم) .

(١١) هنري فيلدينغ (١٧٠٧ ـ ١٧٥٤) روائي انكليزي معروف . من مؤلفاته «جوناثان وايلد » و « توم دجونز » . (المترجم)

(١٢ ـ آ) ارنولد كتل (ديكنز والتراث الشعبي) مقال نشر في « مجلة الادب الانكليزي والامريكي » (برلين ١٩٦١) العدد رقم /٣/ (المؤلف) .

(١٢ ـ ب) لقد قمت بترجمة هذا المقال ونشر في مجلة الآداب الاجنبية الدمشقية العدد (٤) السنة الخامسة ـ نيسان ١٩٧٩ .

(١٣) ماركس : « المخطوطات الاقتصادية والفلسفية العام ١٨٤٤ » (موسكو ١٩٦١) (المؤلف)

(١٤) انغلز : « اوضاع الطبقة العاملة في انكلترا » موسكو ١٩٥٣ من مقدمة الطبعة الامريكية . (المؤلف)

(١٥) Corn Law League وهي منظمة تشكلت عام (١٨٣٩) للعمل على الغاء قانون الحنطة الانكليزي . (المترجم)

(١٦) Whig ويغ وهو الآن حزب الاحرار في بريطانيا . (المترجم)

(١٧) عن كتاب « الحركة العمالية البريطانية » لمورتون وتيت (مطبوعات لورنس ووبشارت ـ ١٩٥٦) ص ـ ٨١ ـ (المؤلف)

(١٨) بليخانوف : « الفن والحياة الاجتماعية » (مطبوعات لورنس وويشارت ـ ١٩٥٣) ص ـ ١٨٣ ـ (المؤلف)

(١٩) عن كتاب « عن تاريخ الادب الديمقراطي في انكلترا » (لينينغراد ١٩٥٥) ص ـ ١٨٥ (المؤلف والترجمة له عن الروسية)

(٢٠) ماركس : « مخطوطات اقتصادية وفلسفية » ـ ص ١٢٤ ـ ١٢٥ ـ (المؤلف)

(٢١) « مجلة الادب الانكليزي والامريكي » (١٩٦١) العـــــدد /٢/ ـ ص ـ ٢٤٤ ـ (المؤلف)

(٢٢) « ماركس وانغلز حول انكلترا » (موسكو ١٩٥٣) ص ـ٢٢ـ (المؤلف)

(٢٣) « دونا تور » (مطبوعات لورنس ووبشارت ـ ١٩٥٦) ص ـ ١٤٦ ـ (المؤلف)

(٢٤) « الحركة العمالية البريطانية » ـ ص ـ ٨٣ ـ (المؤلف) .

(٢٥) « شغيل المدينة » الجزء الاول (دار غيلد زبوكس ـ ١٤٦) ص ـ ٤٨ ـ (المؤلف)

(٢٦) ماركس : « مخطوطات اقتصادية وفلسفية » ـ ص ـ ١٠٩ ـ (المؤلف) .

(٢٧) « شغيل المدينة » ص ـ ٦٨ ـ (المؤلف)

(٢٨) انغلز : « اوضاع الطبقة العاملة » ص ـ ٢٤٨ ـ (المؤلف)

مصر
القاهرة
العدد رقم 84
15 يونيو 1988

المشهد فى العالم الغربى من النقد الحديث الى البنيوية

د . سمير سرحان

ليس سرا أن الكثيرين من الشعراء والروائيين والنقاد الممارسين يشعرون أن جزءا كبيرا من الحركة النقدية فى العالم الغربى الآن محصور داخل أسوار الجامعات أو فيما يسمى بالنقد الأكاديمى . والواقع ان النقد الأدبى قد انقسم منذ الأربعينات إلى تيارين رئيسيين :

ـ النقد التطبيقى ذو النزعة الاجتماعية ، ويمثل هذا التيار نقاد كبار مثل ليونيل تريلنج ، وليفز Leavis ، وكولين وليسون ، وكازان على سبيل المثال لا الحصر .

ـ النقد النظرى أو ما يسمى بنظرية الأدب ، وهذا يقوده فى آن واحد النقاد الماركسيون ، وأرباب النقد الحديث ، وكذلك كبار المنظرين من أمثال نورثورب فراى وريتشارد بلوم ، وأساتذة الأدب المقارن من أمثال دى مان De Man وهارتمان ورنين ويلك وايهاب حسن ، ثم فى الفترة الأخيرة أرباب المدرسة البنيوية .

وقد اتسعت الهوة بين هذين التيارين شيئا فشيئا حتى أصبح لدينا الآن ـ تقريبا ـ نوعان مختلفان من النقد الأدبى يمثل كل منهما أبناء « مهنة » مختلفة . فهناك « الخبراء » من أرباب نظرية الأدب الذين يسيطرون على الدراسات الأدبية فى الجامعات (والى درجة أقل فى فرنسا الذى يستهوى جمهور القراء منها الحديث فى نظرية الأدب) ، وهناك من الجانب الآخر النقاد الممارسون ومحترفو مهنة النقد .

والمشتغلون « بالنظرية » يميلون نحو التحليل الفلسفى والتاريخى والجمالى واللغوى . أو المتحررون منهم قليلا فقد عكفوا على دراسة التجربة الأدبية المعاصرة ، والقيم المعاصرة ومحاولة وضع مقاييس محددة لتقييم الأدب . وأما « الخبراء » فهم يملأون بكتاباتهم المجلات العلمية التى تصدرها الجامعات ، وكذلك المجلات الأدبية المتخصصة ، أما النقاد الممارسون فهم يملأون صفحات المجلات العامة ذات التوزيع الأوسع وكذلك الجرائد اليومية .

من الواضح أن هذا الانفصال بين التيارين أو « المهنتين » النقديتين يدق ناقوسا للخطر معلنا أن هناك خطأ ما فى النشاط النقدى المعاصر . فالنقد التطبيقى أصبح انطباعيا وصحفيا خفيفا بدرجة متزايدة ، بينما أصبح النقد النظرى ذا طابع تقنى متخصص وانفصلت الأكاديميا عن السوق العامة للأدب .

وفى عام ١٩٧٠ تحدث الناقد الكبير بول دى مان عن أزمة النقد ، فى العالم الغربى وخارجه ، رغم انه أعرب عن بعض التعاطف مع البنيوية . ومنذ ذلك الوقت والأزمة فى ازدياد . فسلطة النقد الأدبى بدأت منذ ذلك الحين تواجه تحديا متزايدا من حركات التحرر فى المجتمع ، وأيضا من الشعور المتزايد بأن المقاييس التقليدية فى النقد لم تعد صالحة لا ستيعاب الأفكار والأشكال الأدبية الجديدة . وما يراه البعض على أنه أزمة فى النقد يراه آخرون على أنه تحرر من القوالب والمقاييس القديمة واحياء للطاقة الابداعية الجديدة فى عالم لم تعد تحده حدود أو قيود .

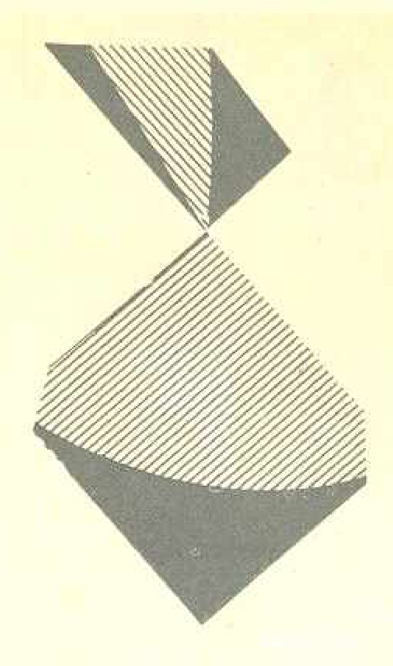
أما بالنسبة للنقاد الممارسين الذين لاتهمهم فى كثير أو قليل دروب ومسالك النظرية من بنيوية الى أسلوبية الى سيميولوجية وغير ذلك من التيارات المعاصرة ، فان أفضلهم يتناولون الابداع الأدبى من وجهة نظر اللحظة التاريخية التى يعبر عنها هذا الابداع ومن منظور اجتماعى . . . أى أنهم يرفضون منهج الفن للفن ويعتنقون منهج الفن للمجتمع كما يفصحون عن اهتمام عميق بالأسلوب . وهم على وجه الأجمال ، لا يهتمون بقيم الشكل الخالص ولا بالتحليل اللغوى للنصوص الأدبية ، بالرغم من المامهم بالنظريات النقدية المعاصرة وما قبلها من نظريات .

أما تطور نظرية الأدب فى العصر الحديث فهى قصة أخرى . . وقصة معقدة الى حد

كبير لكن التيارات الأساسية فيها كانت هي النقد الحديث ، النقد الماركسي وهو أكثر أشكال النقد الاجتماعي التزاما ، والبنيوية . وتمثل هذه المدارس الثلاثة من النقد الأدبي تيار الاستمرار ، وفي نفس الوقت عوامل التمزق في النظرية النقدية ، مما يشكل في مجموعه أزمة النقد الآن .

ومراحل تطور هذه المدارس تمثل ما مر به النقد الأدبي في العالم الغربي من تحولات . . فهو تارة يعلى من شأن النص على حساب الناقد ، ومرة أخرى يعلى من شأن الناقد على حساب النص ، وهكذا ، مما سبب تخبطا شديدا في الممارسة النقدية في العصر الحديث النزعة للاهتمام الشديد بالنص دون العوامل السياسية والاجتماعية والتاريخية التي يعكسها ، فان أرباب البنيوية لم يلقوا اهتماما للمعنى مؤكدين أهمية المبنى . وكلاهما (بما في ذلك النقاد الماركسيون وان كان ذلك بأسلوب آخر) ضخم من دور القارىء أو المتلقي في اعطاء العمل الفني قيمته الحقيقية . . فالقارىء هو الذي يقوم باعادة بناء النص في ذهنه . وهناك ناقد بنيوي ، على سبيل المثال ، هو امبرتواكو Umberto Eco ، وهو من أصحاب البنيوية الجديدة ، يقول بأن « القارىء يعيد خلق النص بقراءته له » . . وهي عملية كما يقول الناقد وليام فيلبس تنطوي على نوع من الاغتيال ، فاعادة ولادة النص في ذهن القارىء تنطوي في الحقيقة على اغتيال المؤلف . أما بالنسبة لتقييم العمل الأدبي ، فان هذه العملية تختفي تماما عند أصحاب النظرية ، لكنها تشكل الأساس في النقد التطبيقي .

وهناك مفارقة هامة ينطوي عليها هذا التطور الذي مرت به النظريات النقدية ، فقد كان الهدف الأول لأصحاب النقد الحديث هو التأكيد على استقلالية الأدب عن غيره من الأنشطة الانسانية الأخرى ، اجتماعية كانت أم سياسية ، والتأكيد على قدسية النص التي تعلو به عن أية اعتبارات عملية أخرى . وكان هم هذه المدرسة الأول هو ضمان التفسير الصحيح للنص من هو بناء ونسيج لا من حيث نتاج لمجتمع أو لحظة تاريخية معينة . وقد أدى هذا الاتجاه الى ظهور مجموعة من النظريات التي استمدت أصولها منه وكلها تتعلق ببناء النص ومعناه ، وتعتمد القراءة الدقيقة والمدققة للنص وسيلة للتحليل النقدي .



وكما نعرف جميعا فان النقد الحديث ظهر كرد فعل للنقد الرومانسي والنقد الانطباعي الذي يفسر العمل الأدبي في ضوء انطباعات الناقد الشخصية أو في ضوء حياة الكاتب وظروفه الشخصية أو الاجتماعية ، كما ثارت هذه المدرسة أيضا على التفسير الاجتماعي والتاريخي للأدب فكانت محاولة لتحرير الأدب ذاته من النظرة التي تعتبره جزءا من علم الاجتماع أو السياسة أو الأخلاق . وأصحاب النقد الحديث يقولون إن القصيد ـ وقد كانت معظم كتاباتهم تنصب على الشعر ـ هو عمل ابداعي يتميز بتعدد مستويات المعنى وتعدد الدلالات فلا يمكن حصره في معنى أو مدلول واحد .



محمود امين العالم

لكنهم لم يكونوا يؤمنون في نفس الوقت ـ مثلما يؤمن أصحاب البنية مثلا بأن تحليل النصوص يستلزم تحليلها ثم اعادة بنائها ، كما لم يؤمنوا بأن القارىء شريك في تأليف النص الأدبي .

ومع ذلك فهناك مساحة مشتركة بين النقد الحديث والمرحلة التي جاءت بعده على تطور النقد الأدبي المعاصر وهي البنيوية ، هي التأكيد على أهمية النص . . وان سارت البنيوية خطوة أبعد في تجاهل البعد التاريخي والاجتماعي للنص تماما ، بالرغم من أن البعد التاريخي والاجتماعي هو مخزون الخبرة البشرية الذي يستمد منه الكاتب مادته .

ولقد كان رد أصحاب النقد الحديث على تجاهلهم للاطار التاريخي والاجتماعي للعمل الأدبي هو انهم يسلمون بوجود هذا الاطار كأمر بديهي حتى يركزوا تحليل عناصر الشك والصنعة الفنية فلا يضيعون الوقت في شرح خلفيات العمل الأدبي ، اذ ان هذه العناصر نفسها هي التي طال تجاهلها أوعدم الالتفات الكافي اليها فيما سبقهم من تيارات ومدارس نقدية . ومع ذلك ، فان اهتمامهم بالنص في استقلاله عن هذه العوامل التاريخية والاجتماعية يعد خطوة أساسية في الاتجاه الذي تبنته البنيوية بعد ذلك وهو التركيز على النص وحده دون غيره وباستخدام علم اللغويات كمفتاح لفهم النص . وقد كانت ارهاصات هذا الاتجاه موجودة عند أصحاب النقد الحديث أنفسهم فريتشارد بلاكمر



د. سمير سرحان

مثلا قال ذات مرة إن مستقبل نقد الشعر يكمن في علم اللغويات . وربما كان بلاكمر يعني حين قال قولته هذه تحليل لغة الشعر بالمعنى التقليدي للكلمة ، وليس النظريات الحديثة لعلم الاجتماع ، على عكس البنيويين الذين يؤمنون بأن جوهر الأدب هو اللغة ـ ومن هذا المنطلق فانه يمكن اعتبار النظرية البنيوية ، كما يقول الكثيرون من ممارسيها ، اتجاها يختلف اختلافا جذريا عن ما سبقه من نظريات النقد التقليدية .

ولابد عند التعرض للنقد الحديث ومن بعده البنيوية ان نثير هنا قضية القيمة أو « تقييم » العمل الأدبي وليس مجرد تحليل عناصره الشكلية أو الفنائية ، فيصبح كل من المدرستين لا يعطينا في النهاية اجابة شافية على سؤال هو من أهم الأسئلة التي يجب على الناقد ان يجيب عليها ان لم يكن أهمها جميعا . . وهو : هل هذا العمل الأدبي عمل جيد أم لا ؟ اذ لا يكفي « وصف » مكونات العمل الأدبي لاصدار حكم « تقييمي » على قيمة هذا العمل . ولايكفي ان يقول لنا أصحاب النقد الحديث إن القصيدة الجيدة هي التي تحتوي على قدر وافر من المفارقات الشعرية ، والدلالات المتعددة والبناء المركب وغيرها . وقد قال الناقد الكبير ليفز F. R. Leavis ذات مرة ان مالم يستطع الناقد ان يحدد لقارئه القيمة الحقيقية للعمل الأدبي ، فان هناك خطورة شديدة في منهج التحليل الوصفي ، سواء في النقد الحديث أو البنيوية ، اذ قد يتوهم القارىء ان أي عمل أدبي مثل أي عمل آخر ، وان أدوات التحليل في النقد الحديث أو البنيوية يمكن استخدامها في تحليل نصوص متفاوته المستوى والقيمة تماما .

واذا كان أصحاب النقد الحديث والبنيوية معا يعودون بالنص الى عناصره الشكلية المجردة عن محتواه الاجتماعي او التاريخي ، فان النقد الماركسي على الجانب الآخر يحصر النص بمدلولاته الاجتماعية والسياسية والتاريخية دون الاهتمام الكافي بعناصر البناء أو الشكل ، واضعين « القيمة الفنية » للعمل الأدبي في الدرجة الثانية أو الثالثة بعد مكانته داخل المنظور التاريخي . فجورج لوكاتش مثلا ، وهو من أفضل النقاد الماركسيين ، ينظر الى الرواية الحديثة كتعبير عن انهيار الطبقة البورجوازية ، ويتحدث عن الروائي الألماني توماس مان باعتباره آخر الروائيين العظام ممثلي البورجوازية ، وأعظم من سجل انتصارات هذه الطبقة واندحارها ، ويفسر نواحي القصور في رواياته بعجزه عن الوصول الى رؤية اشتراكية للإنسان والمجتمع .

ومن أفضل المحاولات لتطور النقد الماركسي من داخله هو ما قام به هربرت ماركيوز Herbert Marcuse في كتابه الأخير : **البعد الجمالي : نحو نقد علم الجمال الماركسي** « وفيه يدفع بأن الفن لا يعكس ما يسمى بحقيقة الوجود ولا مصالح طبقة بعينها » . وانما الفن الحقيقي هو ثوري بطبيعته ، ليس في تأثيره السياسي العاجل في التحريض على الفعل ، وانما في هدفه للمسلمات القديمة والأفكار البالية ، وبالتالي مساهمته في خلق وعي متطور بالواقع .

ويفترض هذا الرأي ان الفن ، مثله مثل التاريخ ، هو عنصر من عناصر التقدم نحو تحقيق مجتمع أفضل ، وبالتالي فهو يعبر عن حقيقة أعمق وأشمل . وباختصار ان الفن هو نوع من الحقيقة العليا الذي يبشر بالعدالة والتقدم ، وأداة من أدوات التحرير الفكري والاجتماعي . وهذه النظرة في مجملها تفترض أن الفن يلعب دورا في الاصلاح الاجتماعي .

واذا كان الاتجاهان السائدان في حركة النقد المعاصر وهما ، النقد الحديث والبنيوية وبعده من جانب ، والنقد الماركسي من جانب آخر ، يبدوان وكأنهما يقفان على طرفي نقيض ، الا ان هناك أرضية مشتركة تربطهما وهي التأكيد على أهمية القارىء . فالنقد الماركسي يفترض أن تغيير القارىء هو هدف العمل الأدبي ، وكلما اتسعت قاعدة القراء كلما استطاع العمل الأدبي ان يحدث أثره في التغيير الاجتماعي المنشود .

وخارج هذه الاتجاهات هناك عدد من النقاد المعاصرين الكبار الذين لهم وزن وتأثير كبير في حركة النقد الأدبي المعاصر

ولكنهم لا يلتزمون بمدرسة معينة وان كانوا يسيرون باحدى القدمين على أرض النظرية وبالأخرى على أرض التطبيق ، ومن أهمهم نورثورب فراى Narharpe Frye وهارولد بلوم Harold Bloom أما منهج فراى فى تصنيف الأدب حسب الفصول الأربعة ، وكذلك نظريته فى البعد الاسطورى للأدب التى تعتمد على فكرة « النماذج القطرية » ، وكذلك نظرية بلوم فى التأثير ، فقد لعبت دورا هاما فى تدريس الأدب لطلبة الجامعات ـ خاصة الأمريكية ـ وبالتالى اعداد جمهور واسع من متذوقى الأدب من خلال التعليم النظامى . وقبلهما كان الناقد الكبير ايفور وزترز الذى اتخذ موقفا متوسطا بين التأكيد على القيم الجمالية من ناحية ، وعلى الوظيفة الاجتماعية للأدب من ناحية أخرى . وهناك أيضا أساتذة الأدب المقارن مثل هارتمان ودى مان وغيرهما ، الذين بدءوا يدمجون مناهج التحليل البنيوى مع المناهج المعروفة للأدب المقارن ، فرنسية كانت أم أمريكية .

ولا يسع القارىء لحالة النقد المعاصر الا أن يلاحظ أن البنيوية تمثل تغيرا جذريا فى الاتجاهات المعاصرة للثقافة والنقد على حد سواء . فمن الناحية الثقافية نجد أن أصحاب البنيوية ، مثل النقاد الماركسيين الذين تأثروا بهم ، يعمدون الى تفكيك نظام الأفكار والمؤسسات القائم من أجل اعادة بنائه . وجدير بالذكر ان التأثير الماركسى على البنيوية هو تأثير كبير خاصة عند البنيويين الفرنسيين ، وهناك تشابه كبير بينهم فى المصطلح النقدى وفى موقفهم فى « المجتمع البورجوازى » ، كما أن البنيوية نفسها تعتبر حركة يسارية . والفرضية التى تحكم عمل أصحاب البنيوية أنه لا توجد مسلمات فكرية أو أية حدود تحدد الانماط المتفق عليها من الأفكار أو السلوك . وفعل يكتب نفسه كما يقول بارتيز هو فعل لا مفعول له ولا فاعل ، وانما هو منظومة العلاقات (أو الدلالات) التى يتكون منها النص الأدبى . ولذلك فان أصحاب البنيوية يجدون أنفسهم عند التطبيق فى الرواية التجريبية المعاصرة التى تلغى مبدأ « الحكاية » أو الحدوتة كما تلغى تكنيك تتبع مصير الشخصيات من بداية الى نهاية .

وتبقى عدة ملاحظة بسيطة على منهج البنيوية ونفعها فى اضاءة المشكلات النصية والنقدية . فالواضح أن السواد الأعظم من الكتابات البنيوية ـ مثلها مثل الكثير من كتابات تحليل النصوص فى النقد الحديث ـ تبدو وكأنها تمرينات ذهنية يقوم بها لاعبون مهرة على حساب الهدف الأصلى وهو النص ، الذى تتضاءل أهميته فى اللعبة النقدية أمام مهارة التمرين البنيوى وتخريجاته .

وخلاصة القول أنه بالرغم أن هذه النظريات النقدية الحديثة مثل النقد الحديث والنقد الماركسى والبنيوية والسيميولوجية وغيرها قد جعلت من النقد الأدبى مؤسسة قائمة بذاتها خاصة فى الجامعات ، وكانت فى أحيان كثيرة من العوامل المساعدة على تكوين الذوق الأدبى لدى قطاع عريض من الطلبة الذين يدرسون النصوص الأدبية كجزء من مناهجهم الدراسية ، الا أنها حققت حالة من الانفصام الشديد بين الأدب والشارع الثقافى العام حيث لا يمكن للمتلقى العادى الموجه اليه هذا الأدب أساسا ـ أن يحيط بهذه النظريات الجديدة الموغلة فى التخصص . فأصبحت المؤسسة النقدية محصورة فى أغلب الأحوال داخل أسوار الجامعات والمحافل المتخصصة ، وهذا التوغل فى النظرية المتخصصة وتطبيقاتها أبعد المؤسسة النقدية أكثر وأكثر عن الخبرة الانسانية التى يقدمها العمل الأدبى وعلاقتها ببقية مكونات الثقافة فى عصرها . وكما قال ريتشارد بلاكمور : « لا يمكن لأى كمية من التحليل اللغوى أن تشرح لنا الاحساس الكامن وراء القصيدة أو الروح التى بثها فيها الشاعر » .

ولاشك أننا بدأنا فى النقد العربى نلحق بهذه الصورة النقدية التى وردت الينا من الغرب ، فقد شاع بيننا النقد الحديث منذ أن دعا اليه رشاد رشدى فى الستينات ، كما كانت لدينا منذ الستينات أيضا نماذج فى النقد الاجتماعى والتاريخى ممثلة فى أعمال مندور ، وبعض النقد الماركسى ممثلا فى أعمال محمود العالم وزميله د . عبد العظيم أنيس . . الا ان هذه التيارات ظلت فردية لاتتحول الى مؤسسة نقدية هامة فى الجامعة أو فى الشارع ، وان كان تيار النقد الاجتماعى قد غلب عند الكثيرين من نقاد الصحف الذين تتلمذوا على يدى مندور سواء فى قاعات الدرس أو اعجابا بالمقولة العامة بأن الفن للمجتمع ناسين أو متناسين انه لم تكن هناك أبدا مدرسة فى مصر تدعو الى ما يسمى بالفن للفن وانما كانت الدعوة هى اعتماد مناهج النقد الحديث فى التحليل النصى . . . وأخيرا فقد أخذت فى أواخر السبعينيات وحتى الآن تيارات حديثة موغلة فى التخصص مثل البنيوية والأسلوبية والسيميولوجية وغيرها تضرب أبوابنا النقدية بشدة . . فتوسع الهوة مرة أخرى بين النقد الأدبى والشارع الثقافى أو حتى الشارع العام . . وتعود بالنقد القهقرى الى داخل أسوار الجامعات أو المجلات المتخصصة التى قد لا يقرؤها الا من يكتبون فيها أو أصدقاؤهم من المعجبين بقدراتهم الفذة على القيام بتلك التمرينات الذهنية العجيبة .

وفى رأيى أن هناك دورا أساسيا لابد أن يلعبه النقد الأدبى لكى يكون مفيدا للقارىء والمتخصص معا ، وهو أن يضع مقاييس محددة للقيمة الأدبية والفنية ويصدر الأحكام النقدية التى تفصح عن القيمة الحقيقية للعمل سواء من الناحية الفنية أو فى علاقته بالمجتمع . وأفضل نماذج النقد عادة ، هى تلك التى تحقق هذا الهدف من خلال التفاعل مع أنماط الفكر والفن والأدب فى عصرها ، ومن خلال اتخاذ المواقف تجاه القضايا الأدبية والثقافية المثارة . ولكى يلعب النقد هذا الدور لا يمكن فصله عن وظيفته فى التقييم ـ لا مجرد الوصف ـ ، فالتقييم هو جزء أساسى وطبيعى وعضوى من عملية النقد . وكما أن كل عمل فنى جديد هو بشكل أو بآخر نقد لما سبقه من أعمال ، فان كل عمل نقدى لابد أن يحدث تأثيرا فى تغيير اتجاهات الابداع الأدبى ◆

مصر
الهلال
العدد رقم 10
1 أكتوبر 1980

المعلقات السبع لم تعلق!

● د . احمد الحوفى ●

● كان الناس – وما زالوا – كلما ارادوا ترويج فكرة ، او اذاعة قصة ، نحلوا لها من الدين سببا ، او نسبوا اليها امرا عجبا ، كهذه القصة التى نسبوها الى بعض قصائد من الشعر الجاهلى لبعض الكبار من شعرائه ، فقالوا انها علقت على استار الكعبة ..

ويكاد رواة الشعر القدامى يطبقون على ان القصائد المعلقة سبع ، وهى قصائد طوال جياد تمتاز بطولها ، وبتنوع موضوعاتها ، وجزالة اسلوبها ، وابتكار كثير من معانيها ، وتصوير شخصية قائليها ..

واصحاب المعلقات هم : امرؤ القيس ، وطرفة ، وزهير ، وعنترة ، وعمرو بن كلثوم ، ولبيد ، والحارث ابن حلزة .

وروى أبو زيد القرشى عن المفضل الضبى انه لم يعد عنترة والحارث من اصحاب المعلقات ، ووضع فى مكانهما النابغة والاعشى ...

وقال المفضل : هؤلاء أصحاب السبع الطوال التى تسميها العرب السموط.

وبعضهم يعد هذه التسع ، ويزيد عليها بائية عبيدبن الابرص التىمطلعها: « اقفر من اهله ملحوب » ، فتصير المعلقات عشرا .

لكن لماذا سميت تلك القصائد معلقات ؟

من الغريب أن كثيرا من العلماءرأوا انها استمدت هذه التسمية منتعليقها على الكعبة ..

ولقد شاعت هذه الدعوى ،ومازال يشيعها بعض الدارسين المعاصرين ..

فهل هى دعوى صحيحة ؟

خير ما نفعله لتفنيدها ان نبدأ بمسايرتها من مولدها الى هرمها ، لنتعرف تطورها وما زيد عليها بتطاول العمر وامتداد الزمن ، ثم نناقشدعوى التعليق مناقشة هادئة ...

١ – لسنا نجد للدعوى طفولة قبل هشام بن محمد الكلبى « توفى سنة؟٢٠ او ٢٠٦هـ» فقد روى عنه أن أول شعر علق فى الجاهلية شعر امرىء القيس ، اذ علق على ركن من اركان الكعبة ايام الموسم ، حتى نظر اليه الناس ، ثم أحدر ، فعلقت الشعراء كذلك بعده ، وكان هذا فخرا للعرب فى الجاهلية ، وعدوا من علقواشعرهم سبعة .

وواضح من هذا الرأى ان قصيدة امرىء القيس ونظرائه الذين علقت قصائدهم قد كان تعليقها فى فترةمعينة هى موسم الحج ، ثم انزلت ..

٢ – ثم جاء ابن عبدربه «٣٢٧ هـ»

فقال : وقد بلغ من كلف العرب بالشعر وتفضيلها له أن عمدت الى سبع قصائد ، تخيرتها من الشعر القديم ، فكتبتها بماء الذهب فى القباطى المدرجة وعلقتها بأستار الكعبة ، لهذا يقال مذهبة امرىء القيس ، ومذهبة زهير ، والمذهبات سبع ، يقال لها المعلقات ..

ونلاحظ ان فى هذا الرأى زيادة على سابقه ، فالمعلقات اختيرت جملة وكتبت جملة ، ثم انها كتبت بماء الذهب ، وكتبت على القباطى المدرجة ، وليس فى هذا الرأى توقيت لمدة التعليق ، كما وقتها ابن الكلبى ..

٣ — ثم تبعه ابن رشيق « ٤٦٣ هـ » فلم يزد عليه ، ولم ينقص .

٤ — ثم جاء ابن خلدون « ٨٠٨ هـ » فدان برأى ابن رشيق المنقول من كتاب ابن عبد ربه ، وقال : ان العرب انتهوا الى المباهاة بتعليق اشعارهم بأركان البيت الحرام ، موضع حجهم ، وبيت ابراهيم ، كما فعل امرؤ القيس بن حجر والنابغة الذبيانى وزهير بن ابى سلمى وعنترة بن شداد وطرفة بن العبد وعلقمة بن عبدة والاعشى وغيرهم من اصحاب المعلقات ، فانه انما كان يتوصل الى تعليق الشعر من كان له قدرة على ذلك بقومه وعصبيته ومكانه فى مضر ، على ما قيل فى سبب تسميتها بالمعلقات .

ونلاحظ ان ابن خلدون زاد من عنده ان التعليق كان بأركان البيت الحرام ، ولم يكن على استار الكعبة ، وان الغرض منه كان المباهاة ، وان وسيلته كانت القدرة والقوة والعصبية .

ومعنى هذا انه لم يكن تقديرا للابداع والجدارة بالتكريم ، على حين ان ابن عبد ربه وابن رشيق قد ذهبا الى ان القصائد التى علقت قد اختيرت من من الشعر القديم ، لانها أبرع من سواها ، وأجدر بالتقدير .

٥ — وآخر من ننقل عنه من القدماء البغدادى « ١٠٩٣ هـ » لقد ذكر ان العرب فى الجاهلية كان الرجل منهم يقول الشعر فى اقصى الارض فلا يعبأ به ، ولا ينشده احد ، حتى يأتى مكة فى موسم الحج ، فيعرضه على اندية قريش ، فان استحسنوه روى ، وكان فخرا لقائله ، وعلق على ركن من اركان الكعبة حتى ينظر اليه ، وان لم يستحسنوه طرح ولم يعبأ به ، واول من علق شعره فى الكعبة امرؤ القيس .

وفى هذا الرأى زيادة هى ان الشاعر كان يعرض شعره على القرشيين فى انديتهم ، فان ارتضوه علق مدة من الزمن ، وان لم يرضوه لم يعلق .

٦ — ثم جاء المؤرخ الفرنسى سيديو فنقل عن هؤلاء كلهم او بعضهم ، وقال ان المقبول من قصائدهم كان يكتب بماء الذهب على نفيس النسيج ، ثم يعلق على الكعبة ليحفظ حتى تطلع عليه الذرية .

وقد زاد من عنده ان التعليق كان لحفظ القصائد ، ليطلع عليها الابناء والاحفاد .

— ٣ —

ننتقل الى مرحلة اخرى يزداد فيها الامر انكشافا واتضاحا .

١ — من الواضح ان العرض السابق كشف عن تزيد فى الدعوى بمرور الزمن وتطاول العمر ، وكشف عن خلاف فى التفصيل ، لسنا فى حاجة الى تكريره .

٢ — ونحن نعلم ان اول من جمع اشعار العرب وساق احاديثها حماد الراوية ، وليس بمعقول أن يجمع الاشعار ، ويشتهر بروايتها ويغفل عن هذه القصائد على ان ابا جعفر النحاس وابن خلكان يذكران فى ترجمتهما له انه هو الذى جمع هذه القصائد .

اما حماد هذا فقد توفى سنة ١٥٥ هـ او ١٥٦ هـ اى قبل ابن الكلبى بنصف قرن ، وقد سماها المشهورات ، ولم يعرف عنه انه سماها المعلقات .

ومعنى هذا ان التسمية بالمعلقات لم تنشأ الا بعد ان جمع حماد هذه القصائد ورواها واذاعها ، فان اول من ذكر تعليقها ابن الكلبى المتوفى سنة ٢٠٤ أو ٢٠٦ هـ

٣ — فاذا ما رجعنا الى الثقاة من القدماء لم نجد احدا منهم سماها المعلقات ، او اشار الى التعليق .

وحسبنا ان نذكر من هؤلاء ابازيد القرشى « ١٧٠ هـ » وابن سلام

« ٢٢٢ هـ » والجاحظ « ٢٥٥ هـ » وابن قتيبة « ٢٧٦ هـ » والمبرد « ٢٨٥ هـ » وابن الانبارى « ٣٠٥ هـ » وابا جعفر النحاس « ٣٣٧ أو ٣٣٨ هـ » والاصفهانى « ٣٥٦ هـ » والباقلانى « ٤٠٣ هـ » والزوزنى « ٤٨٦ هـ » والتبريزى « ٥٠٢ هـ » .

وهؤلاء جميعا قد استشهدوا بابيات من هذه القصائد ذكروا اصحابها ؛ وذكروا كلمة قصيدة او واحدة او طويلة او الطوال او السبعيات ، ولم ترد كلمة معلقات الا مرة واحدة فى كتاب ابن قتيبة فى ترجمته للحارث بن حلزة ، ومن البغدادى نقل فى كتابه الخزانة كلمة ابن قتيبة ، واسقط منها لفظ المعلقات ، فهى اذن من زيادة الناسخ فى هذا الموضع الوحيد من كتاب الشعر والشعراء ، والا لابقاها البغدادى ؛ لانه ممن صدقوا التعليق كما سبق فى تتبع النموى وتطورها .

٤ ــ اما شراح هذه القصائد فقد سموها باسماء أخرى . فابن الانبارى فى شرحه لها سماها السبع الطوال الجاهليات وابو جعفر النحاس سماها فى شرحه لها السبع الطوال ، بل انه انكر تعليقها على الكعبة ، والتبريزى سماها فى مقدمة شرحه لها القصائد السبع والقصائد العشر ، والزوزنى ذكر فى مقدمة شرحه لها ان هذا شرح السبع ، واذا كان الغلاف المطبوع مكتوبا عليه المعلقات ، فانها من زيادة الناسخ او الطابع .

٥ ــ على ان المذهبات التى اطلقها بعضهم على المعلقات بدعوى انها كتبت بماء الذهب فى القباطى وعلقت على الكعبة قد اطلقها أبو زيد القرشى على قصائد الاوس والخزرج خاصة ، وهى لحسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة وغيرهما .

٦ ــ ولنا أن نتساءل : كيف كتب العرب هذه القصائد بماء الذهب على النسيج الفاخر وهم امة يشيع فيهما الجهل بالقراءة والكتابة ؟ .

وهل من المعقول أن ينبغ فيهم من يجيد الكتابة حتى يكتب بماء الذهب على النسيج ؟

وما الذى كان يدعوهم الى كتابة القصائد وتعليقها على الكعبة والقارئون فيهم قلة ضئيلة ؟

وليس معنى هذا اننى انفى معرفة بعضهم للقراءة والكتابة ، لاننى اثبت هذه المعرفة فى مقام آخر .

٧ ــ ثم ان الكعبة هدمت ، وجدد بناؤها ، واشترك النبى صلى الله عليه وسلم فى وضع الحجر الاسود فى مكانه ، ثم جاء الاسلام ، وفتح النبى مكة ودخل البيت الحرام ، وحطم الاصنام ، ولم يرد للمعلقات ذكر فى هذه المرة او تلك .

٨ ــ اما قياس تعليق هذه القصائد على تعليق الصحيفة التى قاطعت بها قريش النبى ومن اسلموا معه ، فانه قياس غير صحيح ، لان كتابة صحيفة المقاطعة امر ميسور للعرب ، فهى لم تكتب بماء الذهب على نسيج ، وقد اثبت التاريخ الثبت هذه الصحيفة ، ثم ان العرب كانوا يفعلون هذا واشباهه فى توثيقهم للحلف واشهاد الله عليه .

ــ ٤ ــ

أرجح انه تبين من العرض السابق ان دعوى تعليق بعض القصائد على الكعبة لا سند لها من القديم ولا من الحديث ، وهى دعوى نجمت فى القرن الثالث ، وزيد عليها مع الزمن .

ولو انها كانت صحيحة لوجدنا لها ذكرا قبل القرن الثالث ولوجدنا لها اشارة فى نص جاهلى من شاعر يختال بشعره ، او فى نص اسلامى من شاعر يباهى بشاعر من قبيلته ، أو يعير شاعرا خصما ، أو قبيلة معادية بانها لم تنل هذا المجد ، ونحن نعلم ان الشعراء طيروا فى الافاق مفاخر قبائلهم ومثالب خصومهم .

أليس من حقنا ان نقول انها معلقات لم تعلق او معلقات غير معلقات ؟

بلى ، من حقنا ان نقول هذا فى هدوء واطمئنان .

سوريا

المعرفة
العدد رقم 589
1 أكتوبر 2012



المعلقات: بين التأييد والإنكار

✪
إبراهيم محمود الصغير

مـــن منّا لا يعـــرف المعلقات الســـبع، أو العشـــر، أو على الأقل لم يســـمع بها، أو يقرأ عنها؟ لقد أصـــبحت معرفة المعلقات شـــيئاً بديهيـــاً في ذاكرتنا وثقافتنا، بل وأصـــبحت جزءاً مـــن تراثنا الأدبي والثقـــافي، وصرنا ندرِّســـها في مدارســـنا، وخاصة في المرحلة الثانوية، وصـــارت أسماء شـــعرائها مألوفة لنا، ومعظـــم أبياتها، وعلى الأخص الحكم، متداولة بيننا، حتى أصبح الكثير منّا يحفظ هذه المعلقات، أو أجزاء منها، عن ظهر قلب. وصرنا نستشهد ببعض أبياتها في أحاديثنـــا ومنتدياتنا، ونتخذها نبراســـاً في دراســـاتنا الأدبية في الجامعـــات والمعاهد. وأحياناً نتندر بأبياتهـــا، ونغير من كلماتها، حتى تصـــبح لها دلالات فكاهية ومضحكة. وصرنا نصـــف كل قصـــيدة طويلـــة وجيدة بأنها من المعلقـــات، ومؤلفها من المعلقاتيين الأفذاذ.

ولا يزال الكثير منّا يتذكر حماس الأساتذة وإعجابهـــم، وهم يشرحـــون ويفسرون هذه المعلقات، ويضفون عليها هالة من الاحترام والقدسية وهم يقولون: «إنّها من أروع وأبدع ما كتب الشـــعراء الجاهليون من شعر. إنّها قصائد عصماء: كتبت بماء الذهب وعلقت على جدران الكعبة، ولهذا سميت بالمعلقات والمذهبات!». وأذكر بهذه المناســـبة، أن أحد الطلاب علق قائلاً: «يبدو يا أستاذ أن الكعبة كانت معرضاً فنياً وتشكيلياً حتى تعلق عليها كل هذه المعلقات الذهبية!» وغضب الأستاذ

✪ أديب وناقد (فلسطين).

وأرغـى وأزبد، وطرد الطالب من الصـف، لأنه اعتبر ذلك إهانة للمعلقات وللكعبة.

ولكن تلك الحادثة أثارت في نفسي، منذ ذلك الحين، فضـولاً جارفـاً لمعرفة حقيقة المعلقات، كما أثـارت في داخلي العديد من التسـاؤلات: أحقاً أن هذه القصائد علقت على جدران الكعبة؟ ولماذا هي سبع أو عشر فقط ولم تكن أكثر؟ أنضب معين الشعر عند العـرب حتى اكتفوا بهـذا العدد القليل من القصائد؟ ولماذا يعلق لشعراء هذه القصائد فقط، ولا يعلـق لغيرهم من الشـعراء، مع أنهـم كثـيرون في جزيرة العـرب، وكلهم لا يقـل عبقريـة وذكاء عن هؤلاء الشـعراء؟ وما هي المعايير التـي علقت بموجبها هذه القصـائد على الكعبة؟ هل هي قوة ومكانة قبيلة الشاعر؟ أم مكانة الشاعر في قبيلته؟ أم أن قصيدته أفضـل وأروع من القصائد الأخرى؟ أم لأسباب أخرى مجهولة؟

إن هـذه التسـاؤلات قـد ألقـت كثيراً من ظلال الشـك والريبة حـول حقيقة أن هذه القصـائد علقتْ على جدران الكعبة. وكان لابـدَّ من تتبع هـذا الأمر تتبعاً علمياً ومنطقيـاً والرجوع إلى مـا كتبه الأقدمون، وما كتبه المعاصرون، ومن ثم الخروج بحكم عـادل لا لبس فيه ولا غموض. وقد اطّلعت في الفـترة الأخيرة على بعض الكتب القيمة والثمينة لكتّاب مختصين وأكاديميين، ألقوا الضوء السـاطع على هذا الموضوع وأشبعوه نقداً ودراسـة، بشكل علمي مدروس وموثق ودقيق، وبموضـوعية مرهفة وحيادية تامة، وبأسلوب شيق وسهل، بشكل لم يسبق له مثيل. ومـن أهم هذه الكتب كتـاب الدكتور (عبد الملك مرتاض) وهو بعنوان «السبع معلقات» ومـن منشـورات اتحاد الكتّـاب العرب في دمشق عام ١٩٩٨م، وكتاب الدكتور (سليمان الشـطي) بعنوان «المعلقات وعيون العصر» من سلسلة كتب عالم المعرفة في الكويت عام (٢٠١١م)، وكتـاب الدكتور (ج هيوارث دن) مـن منشـورات مكتبة الثقافـة العربية في بيروت، وهو بلا تاريخ.

ونحـن نورد مـا كتبه هـؤلاء، وما كتبه الآخـرون، قديمـاً وحديثاً، إضـافة إلى ما نعتقـده نحن، وما توصـلنا إليـه من فهم واجتهاد حول هذا الموضـوع. طبعاً، نحن لا ننفي وجود المعلقات، من حيث أنها قصائد شـعرية رائعة، فهي حقيقة ثابتة وموجودة، وإنّمـا نناقش حقيقـة تعليقها على الكعبة، والتي «بقيت موضـوعاً خصباً مغرياً، كلما فـرغ كاتب كان هناك كاتـب آخر مجاور له يـدني قلمه مـن حقلها الوافـر»[1]. والذي أثار الصـراع، ورفع من وتيرتـه في العصر الحديث، هـو إنكار الدكتور (طه حسـين) للأدب الجاهلـي برمته، وليـس للمعلقات فقط. فهو يقـول في نهاية كتابه (في الأدب

الجاهلي – ص٣٣٣): «وإذا لم يكن بد من أن نختم هذا السفر بجملة تلخص رأينا، فنحن ننظر إلى الأدب الجاهلي كما ينظر المؤرخ إلى ما قبل التاريخ، ويتخذ لدرسه الوسائل التي تتخذ لدرس ما قبل التاريخ، فأمّا تاريخ الأدب حقاً، التاريخ الذي يمكن أن يدرس في ثقة واطمئنان، وعلى أرض ثابتة لا تضطرب ولا تزول، فإنّما يبتدئ بالقرآن».

ومن العجيب أن يكون هذا الرأي السلبي أكثر الآراء المفيدة للشعر الجاهلي. فقد توجهت الأنظار إلى هذا الرأي الصادم فجاءت ردود متدافعة تحقيقاً وبحثاً ودراسة، حتى عاد الشعر الجاهلي إلى الواجهة بقوة.(٢)

لقد أجمع الرواة والمفسرون الأقدمون على أن المعلقات هي قصائد طويلة وعددها سبع وأنها تميزت عن باقي قصائد ذلك العصر بامتداد القوافي، وتنوع الأغراض، وكثرة الاختراع، وأصحابها هم: امرؤ القيس وبداية قصيدته:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنْزلِ
بِسقْطِ اللِّوى بين الدّخول فحومَلِ

وطرفة بن العبد، والبيت الأوّل من قصيدته:

لِخَوْلةَ أطْلالٌ بِبرْقةِ ثَهْمدِ
تلوحُ كباقي الوشْمِ في ظاهر اليدِ

وزهير بن أبي سلمى، وتبدأ قصيدته بالبيت التالي:

أمِنْ أمّ أوْفى دِمْنةٌ لم تَكلّمِ
بِحوْمانةِ الدُّرّاجِ فالمتثلّمِ

ولبيد بن ربيعة العامري، ويقول في أوّل قصيدته:

عفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّها فمُقامُها
بِمنىً تأبّدَ غوْلُها فرِجامُها

وعمرو بن كلثوم ومطلع قصيدته:

ألا هُبّي بِصحْنكِ فاصبحينا
ولا تُبْقي خُمورَ الأنْدرينا

وعنترة بن شداد ويبدأ قصيدته:

هل غادرَ الشعراءُ من متردَّمِ
أمْ هلْ عرفْتَ الدارَ بعد توهُّمِ

والحارث بن حلزة البكري وبداية قصيدته:

آذَنَتْنا بِبَيْنِها أسْماءُ
ربَّ ثاوٍ يُملُّ منهُ الثَّواءُ

ويضيف بعضهم دالية النابغة الذبياني والتي بدايتها:

يا دارَ ميّةَ بالعلْياء فالسَّنَدِ
أقْوَتْ وطال عليها سالفُ الأبدِ

وكذلك يعدون مدحة الأعشى للنبي (صلى الله عليه وسلم) والتي بدايتها:

ألمْ تغْتَمِضْ عيناكَ ليْلةَ أرْمدا
وعادَكَ ما عادَ السَّليمَ المسهَّدا

وهناك أيضاً، قصيدة عبيد بن الأبرص وبدايتها: (أقْفَرَ من أهْله ملْحوبُ) وينسبون، كذلك، قصيدة علقمة بن عبدة وأوَّل قصيدته: (طحابك القلب في الحسان طروبُ)[٣] وقد أطلق على هذه المعلقات أسماء أخرى عرفت بها وهي: (القصائد السبع، المذهبات السبع، السبع المشهورات، السبع الطوال، السموط السبع، المعلقات السبع، المجمهرات)[٤].

وقد اختلف الناس، من الأقدمين، في أمر هذه المعلقات، فمنهم من أيد تعليقها على الكعبة، ومنهم من أنكرها. ومن الذين أيدوا تعليقها صاحب (العقد الفريد) ابن عبد ربه (ت ٣٢٨ هـ) والذي قال:

«كان الشعر ديوان العرب خاصة والمنظوم من كلامها، والمقيد لأيامها، والشاهد على أحكامها.. حتى لقد بلغ في كلف العرب به وتفضيلها له أن عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها من الشعر القديم، فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة، وعلقتها بين أستار الكعبة، فمنه يقال: «مذهبة امرئ القيس، ومذهبة زهير. والمذهبات سبع، وقد يقال لها المعلقات»[٥].

وقد أيد ابن عبد ربه في ذلك الكثيرون، ومن أشهرهم: ابن رشيق في كتابه «العمدة»، وابن خلدون صاحب المقدمة، وكانوا يذهبون إلى أنها علقت على أركان الكعبة[٦].

ثم جاء أبو جعفر النحاس (ت ٣٣٨ هـ) ليشرح هذه القصائد، ويشير إليها باسم القصائد السبع نافياً إشاعة أو قصة التعليق، فاتحاً بهذه الصفحة الجدل الطويل. ومفجراً لحكاية التعليق ليشغل الناس بها زمناً ولا يزالون، وهو يورد نص اعتراضه المشهور قائلاً: «واختلفوا في جمع هذه القصائد السبع فقيل أن العرب كان أكثرهم يجتمع بعكاظ ويتناشدون فإذا استحسن الملك قصيدة، قال: علقوها وأثبتوها في خزانتي.

وأما من قال: إنها علقت في الكعبة فلا يعرفه أحد من الرواة. وأصح ما قيل في هذا: أن حماداً الراوية لما رأى زهد الناس في حفظ الشعر جمع هذه السبع وحضهم عليها، وقال لهم هذه المشهورات فسميت القصائد المشهورات لهذا[٧]، وقد أيده في إنكاره هذا للمعلقات كثيرون من النقاد والأدباء منهم: ابن الأنباري، وياقوت الحموي، وابن خلكان، وغيرهم.

أمَّا الأدباء والنقاد المعاصرون فيذكر الدكتور (سليمان الشطي) أن من بين الذين أيدوا المعلقات: جرجي زيدان، أحمد حسن الزيات، محمد هاشم عطية، ناصر الدين الأسد، بدوي طبانة. وأما الذين أنكروا المعلقات فمنهم: مصطفى صادق الرافعي، محمد الخضر حسين، عبد المتعال الصعيدي،

الدكتور أحمد محمد حوفي، الدكتور شوقي ضيف وغيرهم[8].

إن الذي يثير الشك، ويدعو إلى إنكار فكرة التعليق، هو وجود أسباب ودلائل مقنعة، ذكرها منكرو التعليق، تدعو إلى ذلك. وسوف نذكر هذه الأسباب والدلائل كلها، ونضيف إليها ما نعتقده مفيداً ومساهماً في ذلك. فمن هذه الأسباب: «إن الذين نقلوا تعليق هذه المعلقات على الكعبة لم يذكروا تفصيلاً شافياً عن كيفية تعليقها، ولا عن الذين كتبوها، والذين أمروا بتعليقها من الملوك أو الأشراف والقضاة. وإن الكعبة حين هدمت وجدد بناؤها في زمن النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) لم يذكر عن هذه المعلقات شيء»[9].

وكذلك أمر الاختلاف في عددها. فقد اختلف الرواة في ذلك، فمنهم من قال إنها سبع، ومنهم من قال إنها عشر أو أكثر، ومنهم من أسقط بعض المعلقات وأضاف معلقات أخرى لشعراء آخرين مثل: النابغة الذبياني، والأعشى، وعبيد بن الأبرص، وعلقمة بن عبدة. وكذلك اختلاف الرواة في ضبط أبيات المعلقات دليل على عدم صحة التعليق. فلو كانت معلقة ومشهورة ومكتوبة لما وقع علماء الشعر في هذا الاختلاف، ولما تجاهلها الذين كتبوا عن فتح مكة مثل الأزرقي وابن هشام والسهيلي»[10].

ويتساءل بعضهم لماذا كانت المعلقات سبعاً أو عشراً ولم تكن أكثر من ذلك؟ هل نضب معين الشعر عند العرب حتى اقتصر الأمر على هؤلاء الشعراء فقط ولم يظهر شعراء آخرون غيرهم، مع أنه مرّ زمن طويل ما بين أوّل الشعراء المعلقاتيين امرئ القيس وآخرهم وهو لبيد بن ربيعة؟» إن الزمن الذي عاش فيه المعلقاتيون كله (وذلك بإدخال بداية عمر امرئ القيس الذي نفترض أنه توفي في سن الخمسين تقريباً، وكان ذلك زهاء (٥٥٠ ميلادية)، أو أقل كان ذلك سنة إحدى وستين قبل البعثة النبوية) لا يجاوز زهاء قرن وعشر سنوات قبل البعثة وزهاء نصف قرن بعدها».[11]

ويتصاعد التساؤل حول المعايير التي كانت توضع من أجل تعليق القصيدة على الكعبة، هل لقوة القبيلة وشهرتها دور في ذلك، من أجل أن تفتخر بذاتها وتتميز عن بقية القبائل؟ لو كان الأمر كذلك لما قصرت قريش في إبراز ذاتها، وهي القبيلة القوية وصاحبة البيت، والقائمة على الكعبة، ولوضعت معلقة لأحد شعرائها بأي شكل كان، بل ولطالبت بقية القبائل بهذا الشرف أيضاً، والمعروف عن القبائل العربية الغيرة والاعتزاز بالنفس، وربما أدى حرمان قبيلة من تعليق قصيدة لها إلى الاختلاف والعداوة

وربما أيضاً، أدى إلى الاقتتال، لأنهم كانوا يقتتلون في أمور أقل من ذلك.

والأغرب من ذلك كيف تسمح قريش بوضع معلقة للشاعر لبيد بن ربيعة على الكعبة وهو من بني عامر. وبين قريش وبني عامر عداوة شديدة، وكانت حروب الفجار قائمة بينهما آنذاك. «وقد لمع في هذه الحروب مجموعة من فرسان بني عامر وشعرائها، من مثل: عامر بن الطفيل، ولبيد ابن ربيعة، وأربد بن قيس أخي لبيد من أمه، إلا أن هذه الحروب قد ميزت خداشاً ابن زهير أكثر من غيره»[١٢]. فهل يعقل أن تحرم قبيلة قوية مثل قريش نفسها من هذا الشرف وتترك شرف التعليق لقبيلة معادية لها. وعلى أستار الكعبة في عقر دارها؟

وما يلفت النظر، في شعراء المعلقات، كما يقول بعض النقاد، أنهم جميعهم يتميزون بالتفرد والاختلاف عن غيرهم من الشعراء، وربما هذا ما جعل الناس تهتم بهم وتحفظ شعرهم أكثر من غيرهم، فقط لأنهم يختلفون عن غيرهم. وكما يقال: (خالف تُعرف)، وليس لأن قصائدهم جيدة وعلقت على الكعبة، مع العلم أنه كان هناك شعراء لهم مكانة اجتماعية كبيرة في قبائلهم، وشعرهم يمتاز بالقوة والجمال، إلا أنهم يفتقرون إلى ميزة التفرد والاختلاف كشعراء المعلقات. فامرؤ القيس مع أنه ابن ملك، إلا أنه كان منبوذاً من والده لسيرته السيئة، وحياته اللاهية، وشعره الماجن. ثم أصبح بين ليلة وضحاها شاعراً جاداً ومطالباً بثأر أبيه، وكانت نهايته نهاية مأساوية. ومثله طرفة بن العبد، مع أنه من أسرة شريفة في قبيلته، إلا أنه انصرف إلى حياة اللهو والمجون والخمر والقمار إلى أن بدد ثروته على هذه الأمور السخيفة. وعندما أكثر أهله وقومه من لومه وعتابه على كل هذا ثار عليهم وهجاهم، ولا ننسى أنه نشأ يتيماً في قبيلته، واليتم عند العرب أشبه بالعبودية. وترك قبيلته وأخذ في التجوال بين العرب، وكان لسانه حاداً في الهجاء فكانت نهايته مأساوية كذلك، وهو ما يزال في ريعان الشباب. وعمرو بن كلثوم، الشاعر الفارس، الذي بلغ من اعتزازه بنفسه وافتخاره بقومه أن قتل الملك عمرو ابن هند بما يشبه الثورة، فطار صيته بين القبائل من أجل ذلك. وزهير بن أبي سلمى، الشاعر الحكيم العاقل، الذي كان له نصيب في عملية الصلح بين قبيلتي عبس وذبيان، بعد حرب دامية طويلة بينهما. وقد خلد في معلقته صاحبي الفضل في هذا الصلح وهما هرم ابن سنان والحارث بن عوف.

أما عنترة العبسي، الشاعر الفارس، الذي تضرب الأمثال في فروسيته، فالكل يعرف أنه كان عبداً في بني عبس، لأن أمه زبيبة كانت أمَة حبشية لأبيه شداد، وأبناء

الإماء في عـرف القبائل العربية هم عبيد. وقـد أحب عنترة ابنة عمه عبلة، وصـارت قصـة حبه لها مشـهورة بـين الناس، وقد استطاع عنترة، وبحد سـيفه، وعفة نفسه، وقوة شـعره، أن ينال حريته ويحظى بمكانة متميـزة في القبيلة، أمَّا لبيد بن ربيعة وكان يعد من أشهر الشعراء في الجاهلية. وقد بلغ من العمر عتياً، وقيل أنه بلغ المئة والخمسين عامـاً حتى ضرب به المثـل فقيل(أعمر من لبيد). وأمَّا الحارث بن حلزة فقد كان شديد الفخـر بقومه حتـى ضرب بـه المثل فقيل (أفخـر من الحـارث بن حلـزة)، وقد قال معلقته رداً على عمرو بن كلثوم، وأمام الملك عمرو بـن هند. ومع أنه كان به برص، فقد أدناه الملك منه وأكرمه، فكان الحرث حامياً لقبيلته بكر ومصدر فخرها.

ونحن لا ننكر المعلقات كقصـائد رائعة وفريدة، ولو لم تكن كذلك لما اشـتهرت هذا الاشـتهار، ولكن وكما يقول ابـن النحاس: «في الشـعر ما هو أجود من هـذه، كما أنه ليـس لنـا أن نعترض في الألقـاب، وإنَّما نؤديهـا على ما نقلـت إليهـا»[13]. ومثلما كانـت قصـائد المعلقاتين رائعـة وفريدة، كذلك كانت قصـائد شـعراء آخرين لا تقل روعة وتفرداً عنهم، مثل النابغة، والحطيئة، وعبيد بن الأبرص، والأعشـى، وعلقمة بن عبـدة، وحسـان بن ثابت وغيرهـم. ونحن نعتقد أن من انتقى المعلقات السبع، من بين كل قصائد العرب، ولعله حمَّاد الراوية، كما ذكر أبـو جعفر النحاس، قـد كان ظالماً في انتقائه هذه القصـائد السـبع فقط، وكان يمكن أن يضـيف إليها الكثير من القصائد العربية الرائعـة، بل إن عملية الانتقاء هذه فيهـا نوع مـن التعسـف والعنصرية، وهي نتيجـة لتذوق فردي وليس للتذوق العام، إذ أهمل في انتقائه عامة الشـعراء من القبائل العربية، كما ذكرنا سـابقاً، وأهمل، أيضـاً، قصائد الشعراء الصعاليك، مع أن شعرهم يفيض رقة وعذوبة وجمالاً يموج بإنسـانية مؤثرة دافقة قل نظيرها عند غيرهم، ولكن لكون المجتمـع لفظهم وطردهم وتبرأ منهم، أصـبحوا مهملين ومنبوذيـن وبعيدين عن العدل والإنصـاف من قبل قضـاة الشـعر ومحكّميه ولعلَّ من أروع قصائد الصعاليك، والتي اهتم بها المحللون والشارحون والنقاد القدماء والمعاصرون، هي قصيدة الشنفرى والتي بدايتها:

أقيموا بني أمي صدورَ مطيِّكمْ
فإني إلى قومٍ سواكمْ لأمْيلُ[14]

وكذلـك أُهمل شـعر المـرأة تماماً، مع أنه كانت هناك شاعرات مشهورات كثيرات وكانت منهن الشاعرة الخنساء، التي ملأت الدنيـا بشـعرها ورثائها لأخويهـا معاوية وصـخر في الجاهليـة، والتي يقـول عنها

الشاعر النابغة الذبياني، والذي كان محكماً للشعر في سوق عكاظ: «الخنساء أشعر الإنس والجن». كما قيل أيضاً: «أشعر شعراء الرثاء هي الخنساء». وهي شاعرة مخضرمة أدركت الإسلام وأسلمت. ومن قصائدها الطويلة قصيدة مطلعها:

قذىً بعينكِ أمْ بالعينِ عوَّارُ
أمْ ذَرَفتْ إذْ خلتْ من أهلها الدَّارُ؟[١٥]

ولعلَّ الذين كانوا ينتقون القصائد الجيدة والرائعة، والتي كان الملك يعجب بها فيقول: «علقوها وثبتوها في خزانتي» لعلهم علقوا الكثير من القصائد التي ذكرناها وغيرها من القصائد في خزانة الملك، ولكن للأسف، لم يصلنا شيء منها.

ويهاجم الدكتور عبد الملك مرتاض حكاية التعليق والمختلقين لها قائلاً: «ولكن حكاية التعليق اختلقها، لبعض التعبير، بعض الرواة المحترفين، غير الموثوقين، أمثال حمَّاد الراوية، أو بعض رواة القبائل غير المحترفين لإرضاء النزعة العصبية، والحمية القبلية، والعنجهية الجاهلية، فابتدأ الأمر بمعلقة واحدة هي معلقة امرئ القيس، فلما رأت العدنانية ذلك كبر عليها أن لا يكون لها بعض ذلك، فوسعت فكرة دائرة التعليق إلى طائفة من القبائل العدنانية الماجدة حيث توزعت المعلقات الأخرى على بكر وتغلب (القبيلتين المتنافستين المتعاديتين اللتين دارت بينهما حروب طاحنة) وقيس وغطفان..»[١٦].

ثم يورد بعض الأسباب التي تستبعد فكرة التعليق ومنها: «أن الكعبة كانت قد تعرضت للنهب وللسيول الجارفة، وللتهدم والتساقط (فهل يمكن أن تبقى قصائد معلقة؟) بل وكيف يمكن تعليق جلود مكتوبة عليها، أو على القباطي المصرية الشديدة الحساسية للعوامل الجوية (وذلك مجاراة لأقوال بعض الأقدمين مثل ابن رشيق الذي قرر أنها كانت مكتوبة على القباطي).

والحال إن أي كتابة لا يمكن أن تبقى متوهجة مقروءة، لزمن طويل، تحت تأثير العوامل الطبيعية مثل الرياح، وأشعة الشمس، ورطوبة الليل، بل والمطر؟ كذلك مواد الكتابة، على تلك العهود، كانت من البدائية والبساطة بحيث لم يكن ممكناً، عقلاً، أن يكتب كاتب نصاً طويلاً يقترب من ثمانين بيتاً، تزيد قليلاً أو تنقص، على جلد غزال، أو على قباطي. ولو جئنا لنكتب هذه النصوص الشعرية السبعة الطويلة اليوم، على جدران الكعبة، أو على جدران أي بناء آخر في حجم بنائها، على مواصفات العهود الأولى، للاقينا العناء والعنت في كتابتها كلها على تلك الجدران[١٧].

كما أنه لم يُعرف عن العرب أنهم كتبوا بماء الذهب أبداً (كما يذكر ذلك ابن عبد

ربه) وهذه مبالغة لإضفاء الأهمية والقدسية على هذه المعلقات.

ويفهم كذلك من (كلام ابن عبد ربه) بأن المعلقات كتبت بماء الذهب وعلقت في زمن واحد، وهذا غير صحيح، لأن معظم المصادر تقول إنها علقت متتالية، وعلى فترات، وإنها لم تعلق مجتمعة، وممن ذكر ذلك ابن الكلبي (ت ٢٠٤ هـ) الذي يقول: «وأوّل ما عُلق في الجاهلية شعر امرئ القيس، علق على ركن من أركان الكعبة أيام الموسم حتى نظر إليه، ثم أحدر فعلقت الشعراء ذلك بعده، وكان ذلك فخراً للعرب في الجاهلية وعدوا من علق شعره سبعة نفر»[١٨].

وهناك شيء آخر، حول موضوع التعليق، أن العرب كانت توقر الكعبة، وكان فيهم الحنفاء وأنهم ما كان لهم أن يدنسوا أركانها بمثل مجون امرئ القيس ولا فسوق طرفة (المضاجعة والمباضعة وسيقان النساء وأثدائهن وشعورهن وثغورهن...) وأنهم يرون من هذا أن التسمية حديثة مصنوعة في عصر التدوين أو قبله بقليل[١٩].

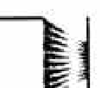
ومع ذلك فإن مصطلح (معلقة) قد أصبح شائعاً ولا يمكن لأي إنسانٍ أن يزيله ويلغيه، وكما يقول الدكتور عبد الملك مرتاض: «ففكرة المعلقات في تقديرنا، غالباً ما تكون قد وقعت بالفعل على نحو ما، ولقصائد ما، ونرجح أن تكون القصائد السبع نفسها التي شرحها الزوزني، لأنها فعلاً من روائع الشعر الإنساني على الإطلاق»[٢٠]. ثم يضيف في مكان آخر قائلاً: «إن فكرة التعليق كانت، فعلاً، واردة لدى الناس، وإن هناك إلحاحاً على التعليق، الذي نصرفه نحن، إلى أن العرب ربما كانت تعلق هذه القصائد على الكعبة أثناء موسم الحج فقط، وذلك بعد أن تكون قد أُنْشدت في سوق عكاظ. وأعتقد أن هذا المذهب قد يحل المشكلة من أساسها، فيثبت التعليق فعلاً، ولكن يحدد من زمنه بحيث لا يتجاوز موسم حج واحد (أو عدة أيام أو ساعات من النهار). أمَّا فكرة القبول بالتعليق فيمكن أن تؤول على أساس أنَّها لم تكن على جدران الكعبة، إذ لا يمكن من الوجهة المادية، ومن الوجهة التقنية أيضاً، تعليق كل هذه النصوص على جدران البيت، ولكنها علقت في مكتبات ما». ويؤيد ذلك ما يعزى إلى بعض الملوك حيث كان الملك إذا استجيدت قصيدة يقول: «علقوا لنا هذه، لتكون في خزانته»[٢١].

ويختم الدكتور عبد الملك مرتاض كلامه حول المعلقات قائلاً: «وإذن، فنحن نميل إلى قبول فكرة التعليق بشرط ربطها بما قدمنا سابقاً من احترازات.

على حين أن فكرة رفض التعليق يمكن الذهاب إليها إذا أصر المصرون على أن المعلقات علقت على أركان الكعبة، في وقت

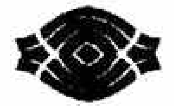
واحد، وظلت معلقة هناك، وأنها كتبت في القباطي، وأن حبرها كان ذهباً. ولعلنا ببعض ذلك تعمدنا أن نبقي الباب مفتوحاً للنقاش والجدال من حول هذه المسألة اللطيفة التي يلذ حولها البحث، ويحلو عنها الحديث.. فليظل باب البحث مفتوحاً للمجتهدين»(٢٢).

وبالأسلوب والفكرة نفسهما، يختم الدكتور سليمان الشطي كتابه قائلاً: «وتبقى بعد ذلك المعلقات نصاً مفتوحاً غنياً تتجذب إليه عيون العصور المتعاقبة، فيقودها إلى مغامرة الرؤية في أغوار يتلألأ في داخلها عمق الإبداع»(٢٣).



الهوامش

١- د. سليمان الشطي، المعلقات وعيون العصور، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٣٨٠)، الكويت، ٢٠١١م، ص١١.
٢- المعلقات وعيون العصور، ص٨.
٣- د. ج. هيوارث دن، الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي، مكتبة الثقافة العربية، بيروت، ب. ت، ص١٢٠.
٤- المعلقات وعيون العصور.
٥- المعلقات وعيون العصور، ص١٤.
٦- د. عبد الملك مرتاض، السبع معلقات، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م، ص٤٤.
٧- المعلقات وعيون العصور، ص١٤.
٨- المعلقات وعيون العصور.
٩- الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي، ص١٢٢.
١٠- المعلقات وعيون العصور، ص١٧-١٨.
١١- السبع معلقات، ص٣٥.
١٢- شعر خداش بن زهير، جمعه د. يحيى الجبوري، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٨٦م، ص٨.
١٣- المعلقات وعيون العصور، ص١٤.
١٤- عبد المعين ملوحي إعداد وتعليق، اللاميتان- شرح الزمخشري، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٦م، ص٣.
١٥- ديوان الخنساء، منشورات دار الأندلس، بيروت، ١٩٦٩م، ص٤٩.
١٦- السبع المعلقات، ص٤٥.
١٧- السبع المعلقات، ص٤٩-٥٠.
١٨- المعلقات وعيون العصور، ص١٣.
١٩- الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي، ص١٢٢.
٢٠- السبع المعلقات، ص٤٥.
٢١- السبع المعلقات، ص٥١.
٢٢- السبع المعلقات، ص٥٣.
٢٣- المعلقات وعيون العصور، ص٣٥٤.



المعلقـــات
رأى جديد فيها
للأســـتاذ عبد المتعال الصعيدى

اختلف علماؤنا قديماً وحديثاً فى سبب تسمية تلك القصائد لتى جمعها حماد الراوية باسم المعلقات ، وكان حماد أول من جمعها فى أواخر عصر بني أمية وأوائل عصر بنى العباس ، وذلك أنه رأى زهد الناس فى الشعر فجمع لهم هذه القصائد السبع وقال هذه هى المشهورات ، فسميت القصائد المشهورة ، ويراد بالشعر الذى زهد الناس على عهد حماد فيه الشعر الجاهلى القديم ، وإلا فان سوق الشعر كانت رائجة فى عهد حماد ، وكان الشعراء المحدثون فى ذلك العهد لا يحصون من كثرة ، وقد ابتدأوا يخرجون على الشعر القديم ويزهدون فيه ويهجرون مذاهبه وأساليبه ، وكان أول من فعل ذلك بشار بن برد الذى يعد فى رأس الشعراء المحدثين ، وكان من أصدقاء حماد المقربين ، فدعا هذا حماداً إلى محاولة إحياء ذلك الشعر المهجور ، وترغيب الناس فى حفظه وروايته ، فجمع هذه القصائد لهم ، ولعلها كانت أول ماجمع من هذا الشعر

ويؤخذ من نص الرواية السابقة فى جمع حماد لها أنها لم تكن قبل جمعه لها تعرف بهذا الأسم « المعلقات » وأنها كانت تسمى عقب جمعه لها القصائد المشهورة ، أخذاً من قوله بعد انتهائه من جمعها « هذه هى المشهورات » ولو كانت تسمى قبل جمعه لها باسم المعلقات لقال بدل هذا بعد انتهائه من جمعها « هذه هى المعلقات » فسماها باسمها المعروف ، ولم يعدل عنه إلى ماذكره فى تميزها ، فعدوله إلى ذلك دليل على أنها لم تكن تعرف باسم المعلقات ، بل إن عنايته بجمعها وما عمله فى ذلك من أقوى الأدلة على أنها لم تكن تعرف بهذا الأسم ، لأنها لو كانت تعرف قبل حماد به لكان لها اسم يجمعها ، وكانت مجموعة بالفعل فيه ، ولم يكن هناك من حاجة الى جمع حماد لها

فاذا أردنا أن نعرف كيف حدث هذا الأسم « المعلقات » لها بعد جمعها ، فلننظر ماجرى للناس معها بعد جمع حماد لها ، فلقد أخذوا يعنون بحفظها وشرحها ، ثم شغفوا بذلك الحفظ والشرح واتخذوها متناً شعرياً مثل المتون التى دونت فى العلوم بعد جمعها ، وشغف النــاس بحفظها وتعليق الشروح عليهـا ، ولـكن هذه القصائد كانت أسبق جمعاً من هذه المتون ، حتى أتى عليها زمن وهى منفردة بعناية الناس بتعليقها حفظاً وشرحا ، فشاع لها بين الناس هذا الأسم الجديد « المعلقات » ونسوا به اسمها القـــديم « القصائد المشهورة » ثم مضوا على ذلك إلى أن جاء من العلماء من عنى بفهم هذا الأسم الجديد لها ، ومعرفة سر اطلاقه عليها ، ففرض له تلك الفروض الخاطئة التى سنبين فيما بعد خطأها

ولا شك أن اللغة تسوغ اشتقاق هذا الاسم « المعلقات » لتلك القصائد مما عنى به الناس بعد جمعها من حفظها وشرحها ، فان الحفظ تعليق لما يحفظ بمحل حفظه ، والشرح تعليق على ما يكون هو شرحاً له ، ولا تزال الشروح التى توضع على المتون ونحوها تسمى شروحاً وتعليقات ، وقد جاء فى القاموس والأساس أنه يقال فلان علق علم أى يحبه ويتبعه ، وعلق شر كذلك ، فهذه المعلقات معلقات مما حدث للناس بعد جمعها من حبهم لها ، وتتبعهم إياها بما كانوا يتتبعونها به من حفظها وشرحها ، وهى معلقات بمعني محفوظات أو مشروحات ، وقد خصت بهذا الاسم لأنها كانت أول ماعني بجمعه وتدوينه وحفظه وشرحه من الشعر

فهذا إن لم يكن هو الذى وقع فى حدوث هذا الاسم « المعلقات » لتلك القصائد بعد جمعها ، فهو فرض قريب يرتاح اليه العقل فى بيان وجه تسميتها بذلك ، وهذا شأن كل الفروض العلمية التى يراد منها تقريب فهم بعض المسائل العلمية من العقول ، إذ تستعصى عليها ، ولا يمكنها بيقين معرفة سرها ، وهو خير من تلك الأمور الخاطئة التى يذكرها من يذهب الى أن تلك القصائد كانت تسمى قبل جمعها باسم المعلقات ، ولا يذكرها على أنها

وقام بنصرته بقلبه ولسانه ، حتى اضطر الانـكليز أن يسيروا وراءه عيناً يخبرهم بحركاته وسكناته ، وكاد يقع فيما لا تحمد عقباه لولا أن سلمه الله

ولمداومة اشتغاله بالاقراء وتربية النفوس لم يؤلف تأليفاً ، غيرأ ن نظارة المعارف لما كلفت كل مدرس بجمع مايلقيه من الدروس ، وكان يدرّس التفسير بمدرسة دار العلوم ، شرع فى جمع ذلك فى كتاب سماه « عنوان البيان » لم يطبع منه غير المقدمة سنة ١٣١٦ ، أى قبل وفاته بسنة

أحمد تيمور

فروض يهون الخاطئون فيها ، بل على أنها أمور وقعت وكانت سبباً فى تلك التسمية

قالوا إن الشعراء فى الجاهلية كانوا يقصدون أسواق العرب التى كانو يقيمونها كل سنة بجوار مكة فيتناشدون الأشعار ، وكان ينصب للشاعر فيها ربوة فيصعد اليها ، وتحدق به العيون ، وتشرئب اليه الأعناق ، فينشد قريضه عليهم حتى يأتى على آخره ، فلا يقاطعه أحد ولا يستوقفه ، فاذا ما أحكم القول ، وبلغ من الفصاحة ماوقع اتفاقهم على حسنه وإجادته كتبوه بحروف الذهب على نفيس الديباج وعلقوه على الكعبة المشرفة ، تنويهاً بشأن صاحبه ، وتخليداً لذكره

وممن قال بهذا أو نحوه فى سبب تسمية تلك القصائد بالمعلقات أحمد بن عبد ربه القرطبى صاحب العقد الفريد ، وابن خلدون ، وابن رشيق . قال ابن عبد ربه : « وقد بلغ من كلف العرب بالشعر وتفضيلها له أن عمدت الى سبع قصائد تخيرتها من الشعر القديم ، فكتبتها بماء الذهب فى القباطى المدرجة ، وعلقتها بأستار الكعبة فمنه يقال مذهبة امرىء القيس ، ومذهبة زهير ، والمذهبات سبع يقال لها المعلقات »

وقال ابن خلدون بعد كلام له فى ذلك « حتى انتهوا إلى المباهاة فى تعليق أشعارهم بأركان البيت الحرام ، موضع حجهم ، وبيت أبيهم ابراهيم كما فعل امرؤ القيس ، وطرفة بن العبد ، وعلقمة بن عبدة ، والأعشى ، وغيرهم من أصحاب المعلقات السبع »

وقال ابن رشيق « وكانت المعلقات تسمى المذهبات ، وذلك أنها اختيرت من سائر الشعر القديم ، فكتبت فى القباطى بماء الذهب ، وعلقت على الكعبة ، فلذلك يقال مذهبة فلان إذا كانت أجود شعره ، ذكر ذلك غير واحد من العلماء »

وكان أبو جعفر النحاس المتوفى سنة ٣٣٨ هـ يخالف صاحب العقد ومن تابعه على هذا المذهب فى علة تلك التسمية ، وكان أبو جعفر معاصراً لابن عبد ربه وهو من علماء المشرق ، أما ابن عبد ربه فمن علماء الأندلس والمغرب ، وقد ساح فى بلاد المشرق وسمع من علمائه ، ثم رجع الى بلاده

وقد قال أبو جعفر فى هذا من شرحه على تلك المعلقات « واختلفوا فى جمع القصائد السبع ، وقيل إن العرب كانوا يجتمعون بعكاظ فيتناشدون الأشعار ، فاذا استحسن الملك قصيدة قال علقوا لنا هذه ، وأثبتوها فى خزانتى ، وأما قول من قال إنها علقت بالكعبة فلا يعرفه أحد من الرواة »

ولم يذكر أبو جعفر من هو هذا الملك الذى كان يأمر بتعليق هذه القصائد فى خزانته ، وقد رجح بعضهم أنه النعمان بن المنذر لأنه هو الذى كان يعنى من ملوك المناذرة بجمع أشعار العرب ، وكان عنده ديوان مكتوب جمع فيه أشعار الفحول ، وقد صار ذلك الديوان أو مابقى منه الى بنى مروان على مارواه أبو عبد الله محمد بن سلام الجمحى فى كتابه طبقات الشعراء الجاهليين والاسلاميين

ويستند أبو جعفر فى رأيه هذا على ماقيل الى أن حماداً الراوية لما رأى زهد الناس فى الشعر جمع لهم هذه القصائد السبع ، وقال هذه هى المشهورات فسميت القصائد المشهورة ، ويؤخذ من ذلك كله أن تسميتها بالمعلقات عند أبى جعفر يرجع الى قول الملك علقوا لنا هذه ، لا الى أنها علقت فى الكعبة ، ولست أدرى على أى شىء يستند أبو جعفر فيما ذكر عن حماد فى جمع هذه القصائد ، وهو كما قلنا ينقض تسميتها بالمعلقات قبل جمعه لها ، سواء أكان ذلك للوجه الذى ذكره أم كان للوجه الذى ذكره غيره

ولا شك أن عصر النعمان بن المنذر أحدث من عصر كثير من أصحاب المعلقات ، مثل امرىء القيس وطرفة وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة ، فلا يصح أن يكون هو الذى كان يعلق قصائدهم بخزانته ، بعد إنشادهم لها بسوق عكاظ ، واستحسانه إنشادها ، بل إن سوق عكاظ ، ويكادون يجمعون على أن تلك القصائد كان ينشدها أصحابها فيه ، أحدث بكثير من عهد هؤلاء الذين ذكرناهم من أصحاب المعلقات ، فقد أقيمت تلك السوق بعد عام الفيل بخمس عشرة سنة ، وهو العام الذى ولد فيه النبى صلى الله عليه وسلم ، ثم بقيت الى مابعد الاسلام حتى سنة تسع وعشرين ومائة ، وفى عهد إنشائها كان جيل امرىء القيس وطرفة وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة قد انقرض ، أو كاد ينقرض ، وانا نستطيع أن نجزم بأن هذه القصائد السبع لم تقل فى سوق عكاظ ، ولا فى غيره من الأسواق العربية التى كانت معاصرة له ، وقد ذكروا لها أسباباً معروفة قيلت من أجلها ، وأمكنة غير سوق عكاظ أنشدت فيها ، وذكروا لبعضها ملوكاً غير النعمان قيلت أمامه ، ولسنا فى حاجة الى تفصيل هذا كله لشهرته ؟

عبد المتعال الصعيدى

المعلقـــــــــات







يعد الأستشراق الأسباني اقدم استشراق فى أوربا على الأطلاق ، فقد صحب قيام الدويلات التى قامت فى شمال الأندلس خلال القرن الحادي عشر الميلادي وما تلاه ، والتى اندمجت مع الزمن لتتكون منها اسبانيا الحديثة ، وكان يهدف حينئذ الى الافادة مما عند المسلمين فى الجنوب ، وهم أرقى حضارة ، وأوضح تقدما ، ومع سقوط دولة الاسلام اخذ شكلا جديداً غايته انماء القدرة على التبشير بالكاثوليكية بين المسلمين التعساء الذين خضعوا لمحاكم التفتيش ، وبالتالي كان وقفاً على رجال الدين .

وحين اخلد كل شيء فى اسبانيا الى ليل طويل ، العلم و التقدم والحياة ، والفكر والثقافة والفن ، نام الاستشراق معها ، فلم يعد هناك من يهتم بالعرب والعربية ، كانها لم تكن لغة القوم على امتداد تسعة قرون . وحين استيقظت الدولة من غفلتها وادركت البون الشاسع الذى يفصل بينها وبين بقية دول أوربا ، عملت جاهدة على اللحاق بها فى المجالات المختلفة ، وكان مجال الاستشراق من بينها .

وقد تميز الاستشراق الأسباني الحديث عن بقية الاستشراق الأوربي ، فلم يكن يستهدف دراسة تراث العرب لسبر اغوارهم ، والوقوف على جوانب الضعف فى حياتهم واخلاقهم ، لاحتلال بلادهم ، وسرقة ثرواتهم ، او إثارة روح البغضاء بينهم ، او إضلالهم فى معتقداتهم ، وإنما كان يسعى فى جملته الى غاية حقه :

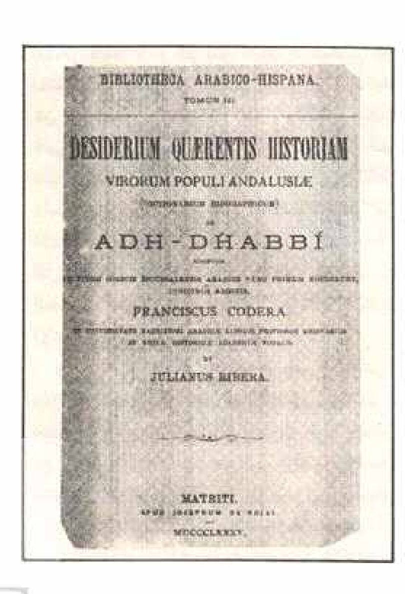
أن يدرس التراث العربي الاسلامي الذى ازدهر فى اسبانيا فترة عمرت طويلا ، وكان وطنهم المنارة الهادية لكل من حولهم من أمم الشمال ، إليهم يجيء المرضى يطلبون العلاج ، والاذكياء من الشباب يلتمسون العلم ، وحتى الباحثون عن البهجة والمتعة يتعاقدون مع الموسيقيين والمطربين والراقصات ، ومن هنا اتسمت دراستهم له ، فى جملتهم ، بالموضوعية إذا لم نقل بالتعاطف الشديد ، واقتصروا على التراث الأندلسي وحده ، لا يكادون يتجاوزونه الى غيره من تراث الأمة العربية ، إلا فى حالات قليلة حين تجيء عنايتهم بالتراث المشرقي ضرورية لفهم أصول ما بين ايديهم ، وبيان تطوره ، وتفسير ظواهره .

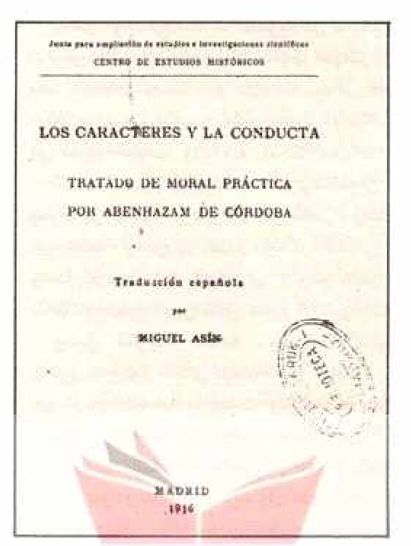
وإذا كنا نطلق على هؤلاء الأسبان اسم مستشرقين (اورينتلست) فان الأمر يجيء تجوزاً ، والأدق منه مصطلح مستعربين لأنهم يعنون ، عادة ، بالعربية وحدها دون غيرها من اللغات الشرقية ، إلا أن هذا المصطلح يختلط مع الكلمة نفسها حين تطلق على المستعربين (موزاربيــه) ، واشتهرت فى الأندلس ، وشاعت خارجه ، وتطلق على المسيحيين الذين كانوا يقيمون فى الدولة الاسلامية فى اسبانيا ، واحتفظوا بدينهم ، ولكنهم تعربوا فى لغتهم وعاداتهم وتقاليدهم ، ومن هنا نؤثر ان نطلق على من يدرسون التراث العربي فى اسبانيا المعاصرة لقب مستشرقين تجوزاً ، شانهم فى ذلك شان غيرهم من الباحثين الأوربيين ، ممن يهتمون بالمشرق جملة فى لغاته واهله وتاريخه ، وإن تخصص نفر من بينهم فى الدراسات العربية ، وآثر ان يتعمق فيها .

روائع التراث الأندلسي

كان دور المستشرقين الاسبان فى الكشف عن روائع التراث الأندلسي جيداً ، تدارسوا قضاياه ومشاكله ، وترجموا روائعه ، ونشروا عدداً من مخطوطاته ، وتميز أعلام منهم فى المحافل الدولية ، مثل آسين بلاثيوس صاحب نظرية الاصول الاسلامية للكوميديا الالهية لدانتى ، وقاتل دونها فى غير هوادة ، واثبتت الوثائق

الأسـبانيّة


BIBLIOTHECA ARABICO-HISPANA.
DESIDERIUM QUÆRENTIS HISTORIAM
VIRORUM POPULI ANDALUSIÆ
ADH-DHABBÍ
FRANCISCUS CODERA
JULIANUS RIBERA.
MATRITI.


Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas
CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS
LOS CARACTERES Y LA CONDUCTA
TRATADO DE MORAL PRÁCTICA
POR ABENHAZAM DE CÓRDOBA
Traducción española
por
MIGUEL ASÍN
MADRID
1916

بقلم الدكتور

الطاهر أحمد مكي

الأغلفة المنشورة

● غلاف ترجمة المعلقات الى اللغة الأسبانية ــ مدريد ١٩٧٤ .

● غلاف كتاب (تدبير المتوحد) للفيلسوف الاندلسي ابن باجة ونشر نصه العربي ، مع ترجمة أسبانية قام بها أسين بلاثيوس فى مدريد ١٩٤٦ .

● غلاف كتاب (بغية الملتمس) للضبي ، ونشر نصه العربي فى مدريد عام ١٨٨٥م

● غلاف كتاب (بغية الملتمس) باللغة اللاتينية .

● الصفحة الأولى من ترجمة كتاب الأخلاق والسير لابن حزم ، وقام بها اسين بلاثيوس ونشرت فى مدريد عام ١٩١٦.

التى اكتشفت بعد وفاته صدق نظريته ، ودراساته فى الفلسفة الاسلامية وعن ابن حزم لا يعلى عليها ، وغرسية غومث ، وخوليان ريبيرا ، وفرانسيسكو قديرة ، وجمهرة من الشبان يعملون فى هدوء وصمت ، واخلاص واصرار ، وهم جميعاً لم يخرجوا عن الاطار الاندلسي باستثناء دراسة قيمة عن المتنبي قام بها غرسيه غومث وترجمتها الى العربية مع دراسات اخرى له ، فى كتابي « مع شعراء الأندلس والمتنبي » ، وبعض التراجم لادبنا الحديث ، وهي ترجمات تحمل طابع المجاملة ، ولا تتجاوز عتبة المعهد الاسباني العربى فى مدريد .

وتجيء ترجمة المعلقات ودراستها التى نعرض لها الآن استثناء فى هذا الاتجاه .

ترجمة المعلقات

عرفت أوربا الأدب الجاهلي فى زمن مبكر نسبياً ، لما اومانا اليه قبل من اهداف وغايات ، وفي احايين كثيرة لأن دراسته لغة ونحوا ، واسلوبا وتراكيب ، تسهم فى القاء مزيد من الضوء على الكتاب المقدس فى لغته الأولى ، وفى اشاراته التاريخية ، وفى الصلات التى كانت تربط بين السلالات السامية المختلفة ، واوضح هذه الدراسات ، واقدمها فيما اعلم ، تلك التى قام بها المستشرق الفرنسي دى ساسي ونشرها فى باريس عام ١٨٠٨م بعنوان : «دراسة فى أصل الأدب الجاهلي عند العرب وآثاره القديمة» . وبعده طبعت حماسة ابي تمام فى جزئين فى مدينة بون عام ١٨٢٨م ، ثم المعلقات السبع فى ليبزج عام ١٨٥٠م ، ونشر الورد الألماني دواوين الشعراء الجاهليين الستة ، وهم النابغة ، وعنترة ، وطرفه ، وزهير، وامرؤ القيس ، وعلقمة بن عبدة ، من جمع الأصمعي ، وبرواية الأعلم الشنتمري الاندلسي، فى لندن عام ١٨٧٠م ، وقبلها نشرت فى المدينة نفسها اشعار الهزليين عام ١٨٥٤م ، وترجمت الى الألمانية عام ١٨٧٩.

وفيما يتصل بالمعلقات كانت معلقة امريء القيس اسعد حظاً بين المعلقات كلها ، فترجمها دى ساسي الى اللغة الفرنسية ، ودرسه شاعراً ملكاً المستشرق الالماني فريدرش ركت ، وترجم المعلقة الى اللغة الالمانية عام ١٨٤٣م ، وفيما بعد ترجم معلقتي طرفة وعمرو بن كلثوم ، وترجم فاندنهوف معلقة طرفة الى اللغة اللاتينية ، برلين عام ١٨٩٥ ، وبعد ذلك بسنوات خمس ترجم نولدكه خمس معلقات الى اللغة الألمانية ، وتوقف عن ترجمة السادسة ، وهي معلقة طرفة ، لانه وجدها بالغة الصعوبة فيما يتصل بوصف الناقة ، رغم انه بذل جهداً مضنياً فى دراسة اعضائها وتشريحها فى مختلف كتب الحيوان ، ولكنه اعترف اخيراً بانه لا يستطيع ان يقدم تصوير طرفة لها بطريقة امينة ودقيقة ومفهومة .

وفى مطلع هذا القرن ، ترجمت الليدي آن بلنت المعلقات السبع الى اللغة الانجليزية نظماً فى الشعر الانجليزى ، ونشرتها فى لندن عام ١٩٠٣ . واكتفي بهذه الاشارات وبها أردت المثل لا الاستقصاء .

ورغم اننا ندين بدواوين الشعر الجاهلي التى بين ايدينا لرواة اندلسيين من كبار العلماء كالاعلم الشنتمرى ، وابن السيد البطليوسي ، وأن مكتبة الأسكوريال الشهيرة تضم بين مخطوطاتها عدداً كبيراً لكل المعلقات، ولدواوين الشعر الجاهلي ، فان احداً من المستشرقين الاسبان لم يتجه الى هذا الجانب من التراث العربي .

اخيراً جداً قام بترجمة المعلقات الى اللغة الاسبانية مستشرق اسباني عظيم ، الدكتور فيدركو كورينتى قرطبة ، استاذ اللغة العربية فى كلية الآداب فى جامعة سرقسطة ، ولا نعرف عنه فى العالم العربي شيئا أو نعرف عن شخصه شيئا قليلا للغاية ، ربما لانه مقبل على دراساته فى صوفية نادرة ، عاكف على العلم فى تقوى خاشعة ، يلتهم كل وقته ، او لانه بعيد عن الأضواء زاهد فيها ، وربما لأن هناك فى وطنه من لا يريد ان يقدمه الينا ، فهو لا يكتفي بحب الثقافة العربية ، وإنما يحب اهلها ايضا حباً

المعلقـــــات الأســـــبانيّة

خالصاً ، نابعاً من القلب ، بريئاً من النفاق ، ومن المصلحة الذاتية العاجلة ، وهو يجاهر بحبه ولا يكتمه ، وينعكس فيما يكتب او يتخذ من مواقف ، واخيراً لاننا نحن العرب نزهد فى أصدقائنا ، وتجوز علينا الخدعة فيمن يتظاهرون بحبنا ، وهي عادة اتمنى لها ان تتلاشى من حياتنا العامة والسياسية بخاصة .

لست اعرف بين رجال الاستشراق فى القديم والحديث من تهيأ لمهمته واخذ لها بالأسباب المعنية ، مثل فيدريكو كورينتى ، فهو يقرأ العربية ويفهمها ، ويتكلمها ويكتب بها ، وينظم الشعر فيها ، ويلتقطها فى دقة حين يسمعها ، ويعبر بها في وضوح حين يتحدثها ، وتاخذ حروفها مكانها الطبيعي من فمه وقعاً وموسيقـا وتجيء جمله عربية فى تراكيبها ، وهو الى جانب ذلك يعرف شيئاً عن اخواتها من اللغات السامية الأخرى قواعد وتاريخاً ، متمكنا من عدد من اللغات الأوربية ، يجيد اللغة الانجليزية ، وعمل استاذاً لفترة طويلة فى الجامعات الأمريكية ، والالمانية والفرنسية ، الى جانب الأسبانية لغته الأم .

وعاش سنوات فى القاهـرة ، واكسبته نضجاً ، وصقلته مستشرقا ، واعدته لما يتهيأ له رغم انه جاءها في سنوات عجاف ، كانت تعاني خلالها من الحصار السياسي والاقتصادى ، وتحاول فى شجاعة باسلة ان تدفع عن نفسها هجمات ضارية متوالية على كل الجبهات ، وغادرها يحمل زاداً مفيداً ، وذكريات عديدة ، خليطا من الحلاوة والمرارة ، ومن الحب والاشفاق .

وقدم وحده ، وفى صمـت ، أول معجمين فى عصرنا الحديث ، الأول من الاسبانية الى العربية ، والثاني نقيضـه من العربيـة الى الأسبانية ، وهما من أدق المعاجم التى بين أيدينا . ونشر دراسة قيمة عن « جمـــوع التكسير فى اللغات السامية » ، وترجم عدداً من المسرحيات ، وبعض الروايات والقصص ، العربية الحديثة ، ويعكف الآن على دراسة عروض « ابن قزمان » ، الزجال الاندلسي الشهير فى ديوان أزجاله ، ووصلنا فى مخطوطة وحيدة فريدة تستقر الآن فى مكتبة لينينجراد ، واخيراً ترجمته الدقيقة للمعلقات .

يعترف الدكتور فيدريكو بانه بدأ ترجمته للمعلقات منذ زمن غير قصير ، وانه عايش

الشعر الجاهلي زمناً طويلا وفتن بما فيه ، من صور شعرية دقيقة ، ومن موسيقـا رقيقة ، ومن واقعية تاخذ بالألباب ، وانه انتهى من مسودة الترجمة الأولى فى القاهرة عام ٦٥ ، ومنذ ذلك التاريخ لم يتوقف عن العودة اليها مهذباً ، ومدققاً ، فى ضوء نضجه وتجاربه ، وتطور دراساته ، واتساع معارفه اللغوية فى المجالين العربي والأسباني ، ولم تاخذ شكلها النهائي إلا بعد ذلك باعوام ستة ، او على التحديد فى عام ١٩٧١م ، ليقوم المعهد العـربـــي الاسباني فى مدريد بطبعها بعد ذلك بثلاث سنوات .

تضمنت الترجمة معلقات : امريء القيس ، وطرفة بن العبد ، وزهير بن ابى سلمى ، ولبيد ابن ربيعة ، وعمرو بن كلثوم ، وعنترة العبسي ، والحارث بن حلزة اليشكري ، وهم شعراء المعلقات السبع الذين تتفق عليهم كل الروايات.

وسبق الترجمة مقدمة ، ودراسة ادبية واخرى تاريخية ، ففى المقدمة ابان بايجاز عن تاريخ اهتمامه بالمعلقات ودوافعه ، وعن منهجه فى الترجمة وطريقته ، وانه حاول ان يجمع بين الدقة والوضوح ، ليرجع اليها المتخصص والدارس ، ويتذوق فنها القاريء العادى المثقف ، والفضولي الذى يريد ان يدس عقله بين العديد من الثقافات .

وتلا هذه المقدمة دراسة الجانب الأدبي فى المعلقات ، وارتأى ان الاهمية الأولى لدراسة هذه القصائد تكمن بدءاً فى انها صورة صادقة لقيم عصرها وحقائقه ، وما لدينا عنها يسمح لنا بالوصول الى نتائج طيبة عن أسلوبها وجمالها .

وانتهى الدكتور فيدريكو الى ان البدوى العربي توصل بطريقة عفوية ، تدعمها الدراسات الجمالية الحديثة ، الى حل قضية الشكل والمضمون ، لأن كلمة « شعر » تعني المعرفة والشعور ، او إن شئت المعنى والاحساس به ، وقد اوجز عربي هذه الفكرة حين سئل : ماالشعر؟ ، فقال : « شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على السنتنا » .

وهذا المفهوم الدقيق لطبيعة الشعر ما لبث ان انتشر وتعمق ، واخذ شكلا علمياً متميزاً ، واحتل مكانة مهمة ، وتحول الى قواعد طاغية ، وفرض نفسه على كل مظاهر الابداع الشعري ، الأدبي والشعبي منه ، وهى سيطرة جعلت ابن خلدون يعرف الشعر بعد ذلك بعدة قرون ، على نحو ما فعل أرسطو بين الاغريق ايضاً ، وقبل ذلك بقرون ، وفي عبقرية ليست دونه ، بانه : « كلام مفصل قطعا قطعاً ، متساوية فى الوزن متحدة فى الحرف الأخير من كل قطعة من هذه القطعات ، ويسمى عندهم بيتاً ، ويسمى الحرف الأخير الذى تتفق فيه رؤياً وقافية ، ويسمى جملة الكلام الى أخره قصيدة وكلمة ، وينفرد كل بيت منه بافادته فى تراكيبه حتى كانه كلام وحده ، مستقل عما قبله وما بعده ، وإذا افرد كان تاماً فى بابه .. » ، وهو تعريف ابقى من الشعر قليلا ، او لم يبق شيئاً ، كتعبير عن المشاعر ، مستقل عن الشكل الخارجي ، ودفاعاً عن ابن خلدون ، يمكن ان اقول (والضمير يعود على فيدريكو) انه لم يكن أول من اعلن هذا المبدأ ، وإنما كان يسجل رأيا شائعاً ، وإحساساً عاماً ، كان قد اتى على الجانب الاكبر من الأصالة فى الشعر ، وعلى نضارته وخصوبته ، قبل ذلك بزمن طويل ، حين حاصره هذا الشكل الطاغى المسيطر ، وذهب بروعته التقليد الاعمى ، وغياب التجديد كلية .

وبين اقدم قصائد نعرفها للشعر الجاهلى ، وتعود الى اواخر القرن الخامس الميلادى ، وبين احتضار الشعر العربي واخذ شكلا متميزاً مع نهاية الدولة العباسية ، عرفت القصيدة العربية فترة عريضة من الأزدهار والتوهج والتطور ، بلغت القمة ، بعدها اخذت طريقها الى الانحدار ، لتصبح فى مرحلة الاحتضار مجرد لهو وتسلية وتلاعب بالألفاظ .

السجع بداية الشعر

ويرى صديقنا الأسباني أن السجع كان بداية الشعر ، ومن ثم فهو يرى ، على غير الشائع ، ان النثر الفنى سابق فى الوجود على الشعر ، وانه اخذ مع الممارسة يخضع للون من القواعد العروضية بلغت مع الزمن النهاية فى الدقة ، ولكن الفترة التى شغلتها هذه المرحلة لم يصلنا منها اى انتاج ، ولذلك يميل اليها ظناً راجحاً ، واستنتاجا تدعمه الشواهد فى لغات اخرى ، دون أن يملك على ذلك اى دليل مادى ، وفقدان الشواهد يمتد ايضا الى المرحلة التى قطعها الشعر العربي طفلا ينمو ، قبل ان يصل الينا في صورته الدقيقة فناً محكم القواعد ، وهذا الشعر الراقي اتى على ماسبقه من شعر غير محكم ومحاه من ذواكر الناس .

وغياب الصلة المؤكدة بين السجع الذى يستخدمه الكهان فى الطقوس الدينية ، والشعر الموزون المقفي يعبر به القائل عن مشاعره ، اتعب الباحثين والعلماء ، واوجد هوة عميقة حاولوا أن يملؤوها بالفروض : رأى بعضهم أن هناك صلة نسب بين العروض الاغريقي اللاتيني وبين العروض العربي ، عن طريق الأدب السرياني ، او حتى عن طريق الأدب السنسكريتي ، اعتماداً على الصلات القديمة بين الهند وانحاء من الجزيرة العربية ، وهى

ثابتة تاريخيا ، ولكن التحليل المقارن للعروضين لا يسمح بمثل هذه النظرية ، ولا تساعد الظروف التاريخية على هذا الافتراض الادبي . وفى غيبة حل افضل ، واكثر اقناعا ، لا مناص من التسليم باننا امام عروض عربي حقا ، أصيل وضعه العرب انفسهم .

ويعرض المترجم لنشاة هذا العروض ، ويرتضي النظرية العربية القائلة بان النثر أصبح سجعاً وان السجع اصبح رجزاً ، وان الشعر انتقل « من المعابد الى الصحراء ، ومن الدعاء الى الحداء ، فاجتمع الوزن والقافية ، ثم تعددت الأوزان بتعدد الألحان .

لماذا سميت بالمعلقات ؟

لماذا سميت هذه القصائد بالمعلقات ؟ .. يرى الدكتور فيدريكو ان هذه مشكلة ليست بذات اهمية ، وقد شك بعض النقاد العرب فى الرواية التى تقول إنها علقت فى الكعبة إجلالا ، ويقول ابى جعفر النحاس ، وهو أحد شراحها ، « فاما قول من قال انها علقت فى الكعبة فلا يعرفه احد من الرواة » . وهو راي ياخذ به المستشرقون جميعا ، رغم تسليمهم بان هذه القصائد من الروعة بمكان لغياب الشواهد التاريخية ، ولأن الرواية تعود الى العصور الاسلامية المتاخرة ، ويدعمون رايهم بان دراسة الخط العربي وتطوره ، وما اكتشف من صوره فى عصر المعلقات يجعل من الصعب كتابة او نحت مثل هذه القصائد الطوال على الجدران ، وفى وقت لم يستطع فيه ملك مثل امريء القيس بن عمرو ان يخص نفسه فى نقش النمـارة الذى وصلنا باكثر من خمسة سطور يفخر فيها بامجاده ، ويسجل انتصاراته ، ويضيف المترجم الى هذه الأسباب ان الصراع كان قائما وقويا فى الجاهلية بين الشعراء والكهان ، مما يجعل من الصعب ان يسمح هؤلاء ، وهم سدنة الكعبة ، بان تعلق فيها قصائد لا تشيد بالهتهم ولا يرضون عنها .

ولا يقف الباحث الاسباني عند النفي وحده وإنما يعطي التسمية مدلولا أخر ، اوافقه فيه ، وسبق ان قلت به قبل عشر سنوات خلت ، فى دراستي لامريء القيس : حياته وشعره ، وهو ان لفظ « المعلقات » ماخوذ من « التعليق » بمعنى التفسير ، لأن هذه القصائد ذاعت وشاعت واضحت موضع تعليق وتفسير كثيرين

ويعرض لتوثيق هذا الشعر وصحته ، ويرى فى ضوء تحليل المعلقات معنى ولغة واسلوبا انها جاهلية تماما ، ولا سبيل الى الشك فى صحتها ، وان نكرانها كان هواية بعض صغار المستشرقين فى نهاية القرن الماضى ، ومطلع هذا القرن ، وان الدكتور طه حسين سار على دربهم دون ان يتبين طريقه ، فلم يدرك انهم واهمون .

وتناول اجزاء المعلقة ، وانها تبدا بالنسيب ، وما اوثر ان اسميه انا المقدمة الطللية ، ثم الرحلة ، وياتي الغرض اخيراً ، وهو المديح غالبا ، مدح رئيس القوم ، او القبيلة ، او الفخر ، ويختمها الشاعر بشيء من تجاربه تاخذ طابع الحكمة ، وكان عمرو بن كلثوم وحده الذى بدأ معلقته بالخمر ، ومباكرة شربها فى الصباح ، ووصف ما تفعل بشاربيها إذا كانوا كراماً ، او شحاحاً ، بما تبعث فيهم من الارتياح الى البذل والسخاء .

ويغلب الوصف فى المعلقات ، ونلتقى به فى كل اجزاء المعلقة ، وفي هذا يختلف الشعر العربي عن الذوق الغربي ، الذى يرى فى الشعر تعبيراً عن المشاعر فحسب ، ولكن العربي قريب من الطبيعة دائما ، ومتجاوب معها ، فهو يشعر حتى حين يصفها ، وهى بتقلباتها تخلق منه شاعراً وتدفعه الى القول . ويصف الشاعر كل ما يقع عليه بصره ، الحبيبة ، والصحراء ، والراحلة ، والبرق والرعد والمطر ، وياتي الوصف فى احايين كثيرة دقيقا ومفصلا ، مما يعنى ان الشاعر عايش ما يصف عن قرب ، والم بكل دقائقه .

وتمتزج المعلقات بالحكم ، تجيء متناثرة خلال الأبيات او يختم بها الشاعر القصيدة ، والحكمة امر شائع فى الأدب العربي ، وتجيء كثيراً على لسان لقمان ، وربما كان هذا ترجمة عربية لايسوب اليوناني عبر السريانية ، غير ان الحكمة التى يعرفها الشعر العربي تجيء مستقلة عن كليهما ، عن السريانية واليونانية على السواء ، وإنما تستمد عناصرها من النصائح الخلقية التى يرسلها شيخ الجماعة او القبيلة ، ومن تجارب كبار السن ، ولا عجب إذن ان يكون الشيوخ موضع التقدير والاحترام من الجميع .

الافكار والاسلوب فى المعلقات

والمح الباحث الى موضوع اسر النساء فى الحرب ، وقدمه لنا عنترة ، واستشهد له بابيات من معلقة امريء القيس ، واصاب فى اشارته لمعلقة عنترة ، وخانه التوفيق فيما يتصل بامريء القيس ، لان هذا لم يكن يتحدث عن غارة او اسر ، وإنما يعرض لاحدى مغامراته عاشقا ، مع امراة فى حي اخر ، ذهب اليها متلصصا ، وخرج من عندها متخفيا ، وهو تصوير فني رائع ودقيق ، وليس صدى لواقع حدث فعلا بالضرورة ، وارجح انه كان الى حي حيث القيان والبغايا ، ولامريء القيس حديث معهن لما يلتفت الى النقاد ، ومهما يكن فنحن نفهم من معلقة الحارث بن حلزة ان النساء كن يحضرن المعارك ، ويعاون الرجال ، ويثرن فيهم الحماسة والحمية .

ويعرض لخصائص المعلقات الأسلوبية ، فيراها غنائية واضحة ، ذات نسيج شاعرى عميق ، وقيمة جمالية عالية ، ويلحظ ان أصحاب المعلقات يختلفون فى طريقة انتقالهم من موضوع لأخر ، فامرؤ القيس يتميز بمهارته الرائعة فى الانتقال التدريجي ، عبر ابيات عديدة ، يمضي معها شيئاً فشيئاً ليدخل فى الموضوع الجديد ، اما زهير مثلا فيغير الموضوع فجاءة ، فينتقل مثلا من النسيب الى المديح .

وبعض كلمات المعلقات صعبة بالنسبة للعربي المعاصر ، الذى يعيش بعيداً عن اجواء المعلقات ، ويستخدم معجما مختلفا ، يحكمه الواقع المعاصر ، ولكن ذلك لا يعني ابدا ان هذه الالفاظ كانت صعبة او غريبة فى اللحظة التى قيلت فيها ، مع تسليمنا بداهة بان الشاعر كان يختار معجمه ، وينتقى الفاظه ، وبعض الأفكار تتكرر عند كل الشعراء ، واحيانا نلتقي فى صورتها نفسها ، وقد يكون مرد الأمر وهما من الراوى .

واعقب الدراسة الادبية فصل درس فيه المعلقات بوصفها وثيقة تاريخية واجتماعية بالغة الأهمية ، عظيمة القيمة ، غنية بالاشارات والأفكار ، وتناول فيها ظهور الجزيرة العربية الى الحياة ، والفارق بين البادية والحاضرة ، وحياة البدوي ومثله العليا فى ضوء نظرية ابن خلدون ، وخصائص الحياة فى الشمال والجنوب ، والم سريعاً بالتاثيرات الخارجية ، وراها واهية او معدومة ، وكنت اود له فى هذا ان يعود الى كتابين عظيمين وهما : تاريخ العرب للدكتور جواد علي ، وفجر الاسلام للاستاذ احمد امين ، فسيجد ان الأمر على غير ما ارتاى ، وقد تكون الفرصة مواتية الآن لأشير إلى ان كتب جورجي زيدان ، فيما يتصل بتاريخ الأدب العربي ، وتاريخ العرب والاسلام ، يجب ان تؤخذ بحذر فيما يتجاوز التاريخ للأشخاص والأحداث ، لأن الزمن تجاوزها فقد ظهرت بعدها مخطوطات ، ونشرت وثائق ، وجدت مناهج ،

وتغير كثير مما كان على ايامه .

الاقتصاد والعلوم في المعلقات

ودرس التجارة فى المعلقات ، وانها كانت ناقصة وبخاصة تجارة النسيج ، وازدهرت فى اليمن ، وتجارة الخمور ، وتجيء هذه من سورية ، تركز على الطريقة الاغريقية ليسهل نقلها ثم يضاف اليها الماء عند شربها ، ونجد ذلك واضحاً فى معلقات طرفة ، وعمرو بن كلثوم ، وعنترة .

وترتبط البحارة بالتجارة ، وكانت متقدمة فى نهري دجلة والفرات والخليج ، وهو ما ينفى الفكرة الشائعة بان العرب رجال ارض ويخافون البحار ، وكان فن البحارة عند العرب متقدما ، ويمكن القول ان مجال نشاطهم امتد الى المحيط الهندي .

ويمكن ان نستنتج ان اقتصاد الجزيرة العربية فى الفترة التى قيلت فيها المعلقات كان راسخ الدعائم ، وتجاوز مرحلة البداوة وان جانبا من السكان كان يعيش فى مستوى عال ، وان نمو التجارة بعامة ، والدور الذى لعبته الجزيرة فى مجالها وسيطا بين الشرق والغرب ادى الى الازدهار ، ومزيد من الترف بين طبقة معينة من الشعب على الأقل ، وان العملات المالية ، من اصول مختلفة ، دخلت دائرة التعامل ، ولو ان المقايضة بالمواد المتنوعة ظلت قائمة ايضاً ، وبداهة كان التقدم والترف فى المدن اكثر شيوعا ووضوحا عما كان عليه فى البادية .

وتعكس المعلقات معرفة علمية الى حد ما ، ذات طابع عملي ، بفن المعمار ، وإذا كان البدو يفضلون أن يتخذوا الخيام بيوتا ، مترفه او متواضعة بحسب مكانة صاحبها ، فسكان المدن شيدوا بيوتا ذات طابع معماري راق ، ربما كان مستورداً ، وبعضها شيد من حجارة ، واخذ شكل حصون يحتمي بها اصحابها ، لم يستطع المطر العنيف فى معلقة امرىء القيس ان يأتي عليها ، رغم انه اقتلع النخيل ، واغرق الوحش ، او قنطرة الرومي التى شيدت بقرمد فى معلقة طرفة . وكان فن الزخرفة بالوانه المختلفة ، وتقنياته المتعددة شائعا بين البدو ، ويشبه زهير الصوف المصبوغ زينت به ابل راحلة ، وقد تناثر فتاته فى كل موقف ابطات به، بحب الفنا لم يحطم ، وحب الفنا احمر اللون ، وفيه نقط سوداء ، ويصف الماء المتجمع كثر قدره ، وعمق حجمه ، وصفا لونه ، بانه ازرق .

وكانت الكتابة معروفة عند البدو ، على الأقل جنساً إن لم تكن ممارسة ، ولكن القراءة قليلة الشيوع ، ومرد ذلك ان العرب كانوا يستخدمون فى البدء الأبجدية الجنوبية ثم تركوها واستخدموا النبطية لأسباب سياسية ، تتصل بالسيطرة على الطرق التجارية ، وبين نهاية مرحلة سقطت ونسي الناس ابجديتها ، واخرى بدات ولما تزدهر ، عرفت الجزيرة مرحلة من الأمية الواسعة .

وادى التعايش مع الطبيعة الى نمو المعرفة بالفلك وتلمح فيها آثارا اكادية ، وكان الفلك عند هؤلاء علما متقدما ، ويملك البدوى تجربة وممارسة ومعرفة واسعة بجسم الحيوان ، ويتجلى ذلك واضحا فى وصفه ، وحديث طرفة عن الناقة شاهد مؤكد ، وإلماما واسعا بجغرافية الجزيرة ، مطرا وعواصف ورعودا ، واسماء امكنتها وعيونها ، وخصائص كل جانب منها .

تقاليد العرب وعاداتهم

واما تقاليد العرب التى تعكسها المعلقات فيمكن للمرء ان يكتب فيها كتابا ، فالتعصب للقبيلة واضح ، والثار واجب مقدس ، ويحس البدوي بانه اسمى من الآخرين ، ويرتبط نقاء الدم بالابوة وحدها ، ولكن الامومة لا تقل احتراما ، ولا المراة تقديرا عن الرجل ، واية ذلك ان اللغات السامية وحدها تملك لفظا مستقلا يومىء الى صلة الام ، وهو الخئولة ، واخر يشير الى صلة الاب ، وهو العمومة ، وانهما بمنزلة واحدة ، على حين لا تملك اللغات الاخرى لكلا الصلتين غير لفظ واحد .

ويابى العربي الضيم ، ويحمي اللاجىء ، ويزهو بنسبه ، ويساعد المحتاج ، ويثبت عند اللقاء ، ويناضل دون عقيدته ، وهناك الصعلوك، رفض المجتمع ، وانعزل عن القبيلة ، واعلن نفسه عالما مستقلا ، ووهب نفسه لاقامة العدل الاجتماعي ، يغير على الاغنياء لصالح الفقراء ويقف الى جانب المستضعفين ، وكان عدد الصعاليك فى المجتمع الجاهلي كبيرا ، وبلغ بعضهم شهرة غامرة كشعراء ، ولكن ليس بين اصحاب المعلقات من ينتمي الى هذه الطبقة ، وهي ظاهرة جديرة بالتسجيل .

وتقدم لنا المعلقات الوانا من الملابس التى تستخدمها النساء ، ونلحظ انها تختلف طبقا لواقع المراة ، فتاة او متزوجة ، ولتقاليد القوم فى تناول الطعام ، واتخاذ التمائم ، والحزن الصاخب على الموتى ، وما يصحبه من البكاء والعويل وشق الجيوب ، وان النساء كن يستخدمن الوشم فى سواعدهن للزينة ، والوانا من الرياضة تجيء الفروسية فى مقدمتها ، ومن اللعب واهمه الميسر ، ولم تنس الأطفال ، فنعرف من خلالها انهم ، حتى سن معينة ، كانوا يحملون فى رقابهم تمائم تحميهم من العين والأذى ، وانهم كانوا يتزينون بالعقـود .

وفي مجال الصلات بين الرجل والمراة يرى الباحث ، معتمداً على المعلقات ، انها كانت متفاوتة ، تختلف من مكان الى اخر ، دون ان تبلغ حد التطرف الذى يجعل من المراة مخلوقا نجسا ، او يجعل منها متعة متاحة بلا ضوابط ، وعرف العربى فى عصر المعلقات الحب بمفهوم متميز ، ليس رومانسيا ، ولا افلاطونيا ، ولا عذريا ، ولا ماديا خالصا ، ولكنه حب الفارس ، يرغب فى المراة ، ولكنه يجلها ويحترمها ، ويعمل على ارضائها ، وعلى حين يرى عنترة ان الحب يقاوم البعد ، ويتغلب عليه ، فان لبيدا يجعل الحب معه مستحيلا .

تلك هي الخطوط لدراسة فـذة هى الاولى فى اللغة الأسبانية التى تدرس شعرنا الجاهلي ، والمعلقات من بينه بخاصة ، وهي شاهد على ان الفن السامي وحده يستطيع ان ياخذ طريقه الى كل اللغات وكل الأذواق ، مهما حمل من صفات المحلية فى تراكيبه وفى عناصره .

وتلي هذه الدراسة ترجمة المعلقات نفسها ، ولست ازعم لنفسي انني مهيا للحكم عليها من حيث ايقاعها الاسبانى شعرا ، بلى ، ولكني اقرر صادقا وعلى وعي ، انها من ادق التراجم التى نقل اليها شعرنا فى اللغات الاجنبية ، وقد سبق كل ترجمة تعريف موجز بصاحبها ، والحق بكل بيت تتطلب طبيعته هامشا يفسر ما قد يضم من اشارات جغرافية ، او طبيعية ، او تومىء الى شيء من عادات القوم وطباعهم ، مما يضيف الى متعة القراءة متعة الفهم والفائدة .

وكاي بحث علمي يحترم صاحبه القارىء ويحاول ان يكسب ثقته ، فقد الحق به قائمة وافية بالمصادر التى عاد اليها عربية واوربية ، قديمة وحديثة ، ولي عليها ملاحظة ، وهي ان حظ الدراسات العربية الحديثة منها قليل ، ولو عاد اليها الدكتور فيدريكو لربما اضاف جديدا ، واكيدا كانت ستهديه الى خير كثير .

د. الطاهر أحمد مكي

السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 26
1 ديسمبر 1997

المقارنة والتناص

قراءة مستجدة في منهجيات الأدب المقارن

محسن جاسم الموسوي

١) الإطار النظري المقارن : من الفلسفة الوضعية إلى النظرية النسبية، ومن المؤلف إلى القارىء

لم تعد القراءة معنية بالبحث عن التأثيرات، فهذه حكاية عتيقة سخر منها العديدون منذ زمن، حتى وصفها رينه ولك بأنها ميدان ربح وخسارة، وحسابات لم تعد تعني أحداً[1]. فالانتقادات التي وجهت في حينه إلى المدرسة الفرنسية السابقة على التفكيكية لم تكن مجهولة منذ أن تنامت المناهج الأميركية المتعمقة في النقد الأدبي والمتمنعة في الثقافات الممتزجة، تلك الذائبة في بوتقة انصهار مجتمع كالمجتمع الأمريكي نفسه.

فلكل منهج سبب وموطن، ولكل مدرسة أصول ودوافع، والثقافة الأميركية لا تحتاج بالضرورة إلى منهجيات " التأثير " الفرنسية التي تلجأ إلى المقارنة بين ثقافتين أو بين لغتين أو أكثر الأخيرة تنطلق من وعي فرنسي خاص بالثقافة الفرنسية آخذة عن غيرها أو مؤثرة فيها. فالدولة قائمة فيها، وكذلك الأمة. كما إن انتشارها الإمبراطوري أوهمها بأن الأقطاب تأخذ عن المركز أولاً، وهي لا تعطي إلا القليل. أما الثقافة الأمريكية فهي خليط، متمازج، متداخل، ابتداؤها هجر ومآلها ذوبان، وكل ما فيها ينتعش بهذا الامتزاج حتى عندما يبرر الاختلاف في هذا الخليط. من هنا تتأكد مفهومات جديدة للدراسات الحضارية، قد تبتدىء

بقراءة النصوص قراءة دقيقة، وتنتشر منها ترجمة وتفسيراً ومعالجة وتأسيساً في الواقع. كل ماعدا ذلك طارىء، حتى عندما يبدو المزاج " التجاوزي " لجماعة أمرسن أو الغرائبي عند " بو " أو الاستعاري والمجازي عند " ملفل " طاغياً ومؤثراً وقوياً، فالتفرد شيء وما هو قاعدي واسع شيء آخر. ومهما يكن، فإن الأجواء الأميركية مستقبلة كلما بدا القادم الجديد متواطئاً مع هذا " القاعدي الأساس ". وعندما تبدو الشكلانية الروسية ممكنة الاستثمار بصفتها آلية نقدية تحيد عن " قومية " النزعات الفرنسية بمزاجها المكتفي أو الألمانية بطموحها الروحي، فإنها تتجذر وتنتمي بيسر وسهولة. كذلك آليات التفكيك التي لا ترى وجود حقيقة واحدة تستحق التمثيل أو العرض أو وجود واقع واحد يبرر المطلقات والآراء المنغلقة وتعبيرات القداسة، هذه الآليات ستجد ترجمتها بيسر، لتنتشر وتسود ولكن بانحراف جديد يساير الثقافة الآخذة. إذاً، كيف ينبعث هذا التعامل مع القادم الجديد من آليات ومعارف وثقافات وأفكار. إن فكرة التأثير بمعناها الأساس المنقب عن الأصول والمصادر لا تعني الثقافة الأمريكية. ولو جرى الاهتمام لكان كان ذلك معاكساً لبنيتها الأساس، تلك التي تتشكل كل يوم بمزيد من الأخذ والانصهار والاحتواء داخل مجتمعات مستوعبة فاعلة وحياتية أولاً. ولا يعقل أن ينشغل المثقفون والدارسون بقراءة ما أخذوه وما ذاب في تكوينهم. كان لابد من رفض منهجية اصطياد المصادر والأصول. وهكذا لم يعد موضوع التأثير شغلاً شاغلاً : فثمة انحراف أساس بالدراسة والقراءة باتجاه النص أولاً، آليات تناوله وقراءته، بما يعني أننا سنكون أمام المؤلف والنص والقارىء. هذه الثلاثية هي التي تكون مدار الاهتمام، وماعداها جهد ضائع لا مبرر منه ولا ضرورة. ولهذا جرت الاستجابة لما يقوله رولان بارت لاحقاً بيسر واضح : فقبله كان " ولك "

يشكو من احتمالات تقهقر الأدب المقارن إذا ما جرت منهجية التأثير وسادت، كما وضعها أساتذة المقارنة الفرنسيون في خاتمة القرن التاسع عشر. وقبل بارت بقليل راجت نزعة النقد الجديد رواجاً واسعاً أتاح استجابة ليست اعتيادية للشكلانية الروسية وللبنيوية الفرنسية. كان بارت يقول، عام ١٩٧١ :

> " إن السعي لإيجاد المناهل والتأثيرات لعمل ما، هو انسياق وراء أسطورة الأبوة والانتماء. وما المقتبسات التي تشارك في تكوين النص غير ما هي عليه، غفل وأثرها لا يقتفى، لكنها مقروءة من قبل أيضاً. إنها تنصيصات بدون فوارز مقلوبة ".

لكن ما يقوله رولان بارت ليس وليد تحولات تلقائية. فثمة تحولات ترتبط بمفهومات الانقلابات الفكرية والاجتماعية في الغرب منذ العصور الوسيطة. وسواء قبلنا بآرنولد وما يقوله بهذا الصدد في مقالاته عن هنريش هاينه والثقافة الألمانية أو استعنا مباشرة بغوته، فإن ما يسمى بالروح الحديث هو مجموعة التغيرات التي تلت تلك العصور والتي قادت إلى الاحتفاء بالإنسان. لكن هذا الاحتفاء ليس ذلك الانتباه النهضوي وحده، أي ذلك الذي حل بديلاً للصور والمنمنمات الملونة المعنية بالقديسين. فهذا الجديد جاء بالرسم والنحت المعني بالجسد البشري، لكن التوسع التجاري وحركة الأساطيل البحرية والحربية وتغيرات البنية التجارية والاجتماعية المصاحبة لهذا التوسع الاستعماري قاد إلى ولادات اجتماعية واسعة، ومعها احتفالية خاصة بالأفراد بعيداً عن فئات الخاصة، الملوك والحاشية والأمراء والفرسان الذين كانوا يشغلون المسرح، بينما تنزوي المجموعات الأخرى مادة لرغبات هؤلاء. أما التغيرات الجديدة والمكتشفات الجغرافية والعلمية

والمعرفية فإنها فجرت من تلك التركيبات، وأجـرت تغـيـيراً حـاداً قـاد إلـى توسع مديني توجده فئات مهاجرة من الريف، عاملة أو وسيطة أو مهنية وفنية، لها لغاتها ومعلوماتها وطموحاتها وانشغالاتها وعواطفهـا. وبقدر ما يقود ذلك إلى انتهاكات واسعة في بنية ما كان لغةً وتركيبات وقـاعدةً، وما قام كعاداتٍ ومجموعة سلوك، فإنـه اقترن بوعـي يمتـد فـي المفهـوم الجديد للإنسان. ومهما كانت فئـات المثقفيـن الإنسـانيين معنيـة ضـرورة بالذهن الإنساني، ميزاته المتجانسة ومواصفاته المميزة له عن الحيوان، إلا أن السياق الأوسع لمفهوم الإنسان لا يتّجاوز المفاهيم البشرية، ومنها العنصريـة والاجتماعيـة وغيرهـا. ولهـذا ظهـر الخطـاب الامـبراطوري الاستعماري منذ القرن السابع عشر واضحاً في تحديـد العلاقـة بالشـعوب الأخرى، الخصيمة أو المستعمرة، كمـا ظهـر الخطـاب الداخلـي المهيمـن بصفتـه " الفحوليـة " أو الماليـة المتنفـذة والغالبـة. ولكـل مـن هذيـن الخطابين سماته التفصيلية ؛ لكنهما يجتمعان على الإعلاء من كيان الفرد مغيراً أساسياً داخل الحركة الجارية، بصفتـه الفاعلـة والعقلانيـة فـي آن واحد. ولهذا لم يكن غريباً أن يظهـر المؤلـف كيانـاً يحكـي عنـه، يتصـدر الكتابـة، ويكـثر المكتـوب عنــه. وحتــى قبـل حلـول الولـع الرومانسـي بشخصية الشاعر كان المؤلف هو بذرة " الفهم الإنساني " للهيمنـة علـى العالم المختلق : وعلى الرغم من تفاوت التحاور مع شخصية " الشاعر " إلا أن أوربيي القرن التاسع عشر كانوا يكثرون من الإشارات الشخصية، بينما يقبع " النص " في خلفية الصورة دائماً. وعندما تظهر رسـائل أحـد الشعراء مطبوعة، يتأكد الحوار الشخصي مع المؤلف والشـاعر، معـه أو ضده حسب مواصفات تقررها المعايير السائدة التي تمنح خطـاب مرحلـة ما سماته المميزة له.

وحتى عندما يتخلخل وضع " البطل " الرومانسي، ويجـري تقليـم أظـافره أو تحجيـم مغامراتـه بموجـب المعطيـات الواقعـة، ضروراتهـا

ومحدداتها، كما هو الأمر في الروايات الواقعية الاجتماعية، بقي المؤلف قوياً يطل على خليقته مرة واحدة، أو يتدافع مع الشخوص ليملي عليهم رأيه أو شكوكه. ولربما أبعدته الأصوات المتعددة للسرد عن حضوره الطاغي، وتأثيره الحاسم في مجرى الأمور والمواقف والأخلاق، كما تفعل أملي برونتي في مرتفعات وذرنغ مثلاً، لكن هذه الخلخلة لأصوات السرد، ما بين شخوص كنيلي دين أو لكوود أو حتى المؤلفة جزئياً، ينبغي ألا تؤخذ على أنها إخلاء لموقع المؤلف في الروايات المعاصرة : فالكاتبة كانت تستتر أصلاً خلف صوت ذكوري خشية من رفض الناشرين الذكور للكاتبة الأنثى المجازفة، وما هذا الانزواء أو التطويع القوي لإدارة السرد غير نتيجة منطقية لهيمنة غير منطقية على الكاتبة. إن المؤلف هنا مضطر إلى إقصاء نفسه ريثما يستعيد مكانته وهويته، فيعلن حضوره عندئذ. إنه " التكتيك " الذي لابد منه قبيل استرجاع اسم المؤلف ؛ لكن دلالة الفعل حاضرة. برغم ذلك : فالمؤلفة تمارس الإقصاء الذي يرتضيه مجتمعها، وموتها الرمزي إيذان بولادة لاحقة للتيار النسوي من جانب وكذلك لطغيان النص، عالماً مختلقاً داخل اللغة، له قوانينه ونظماته وسننه وعلاقاته بما كان وما يكون من جانب آخر.

أما ظهور هذه النصوص ومثيلاتها فيقترن أيضاً بسياق أوسع، تجتمع فيه الاكتشافات العلمية والبيولوجية والبحوث الاجتماعية والاقتصادية، وتطبيقاتها المقاربة للمكتشفات العلمية المعاصرة أو اللاحقة. ثمة أكثر من مظهر يشارك في تكوين " روح العصر "، كتمرد على ما سبق، وبضمنه " الوضعية " فلسفةً " نهائية " قاطعة ذات أجوبة حاضرة أو قابلة للحضور على الأسئلة المختلفة، ومنها الأسئلة التي تدخل في المعتقد والواقع والحقيقة والعرف. كل ذلك ستضعه الفلسفة الداروينية محل تساؤل، وسيحضر التساؤل والشك بديلاً للمطلق، وستعزز " انطباعية " الجماليين من أمثال وولتر بيتر من ارتعاشة

الحضور، وتبديد المطلقات، وإعلاء ما هو متأرجح قلق، متوتر، متردد كنبضات غير متجانسة. كل لحظة لها معناها المختلف عن سابقتها، وكل ما يجري هو هذه اللحظات، بصفتها التجربة التي لا معنى لغيرها. ومقابل ذلك يؤكد آينشتاين نظريته النسبية لتنقلب مفاهيم الزمن انقلابات جذرية تجعل من السنن الوضعية موضع شك، ورفض تدريجي. أما في نظريات المقارنة وكذلك التناص، فإن كل ذلك، ومنذ تأكيدات بيتر على لحظات الرائي، استجاباته إزاء ما هو خارج عنه كتابة أو لوحة، يحيل الاهتمام من الكاتب، شخصه وحياته وتداخلات ذلك بكتاباته، إلى النص، باثاً للأفكار والشفرات والسنن، ومنه أيضاً إلى القارىء والرائي، شريكين في صياغة المعنى. هكذا تتشكل المعاني من هذه الاستجابات، حسب نظريات استجابة القارىء التي يأتي بها هانز روبرت ياوس وجيرالد برنس وستانلي فش ولفكانغ أيسر وامبرتو إيكو وغيرهم.

٢) المقارنة في مستجدات النقد الأدبي المعاصر

ومنذ أن كتب وليم ومزات ومونرو بيردسلي في الأيقونة اللفظية ضد الخلط بين " القصيدة " و " نتائجها "، معارضين المغالطة القائمة على استخلاص " مبادىء النقد من الآثار النفسية للقصيدة، والتي تنتهي بالانطباعية والنسبية " كان جماعة استجابة القارىء يحثون في تقديم الرد على النقاد الجدد، وكذلك على الشكلانيين بعامة. وبين مقالة ستانلي فش في الرد على النقاد الجدد ودراسة أيسر عن القارىء المفترض عامان فقط، لكنهما بدا متصلين في تقديم تفسير آخر للقصيدة غير جسدها المدون الذي يتناوله النقد الجديد. إذ يرد فش في مقالته المنشورة في عام ١٩٧٠ بعنوان الأدب في القارىء على تلك القراءة،

مشيراً إلى أن الأدب يوجد عندما يقرأ. ولم يكن وولفكانغ أيسر يختلف عن ذلك في كتابيه القارىء الضمني (١٩٧٢) وفعل القراءة : نظرية الاستجابة الجمالية (١٩٧٦)، فالأدب لا يحضر بدون فعل القراءة، وما النصوص غير جسد وفراغ، وفراغاته هي ما ينبغي أن يمتلىء بفعل القراءة. وكلاهما يعيدان للقراءة حيوية ما، فالقارىء فاعل لا تابع. إذ كما يقول فش في مقالته المارة الذكر : " إذا ما تساءل شخص ما عما تفعله في هذه اللحظة، لكان الجواب، إني أقرأ، بما يعني الإقرار بأن القراءة... هي شيء تقوم به ". وبينما لا يهمل فش وغيره دور الناقد، فإن تفصيلات أخرى تحضر في دراساتهم بهدف إيضاح معنى الاستجابة المذكورة بصفتها منهجاً تأويلياً. فالناقد هو الذي يأتي بعدته إلى التكوينات اللفظية أو الفنية موضحاً وشارحاً، دافعاً القارىء إلى العودة إلى كثير مما كان قد طالعه من قبل، من أجل أن يبصره بضوء جديد وبفهم آخر. وكما أن بعض النصوص تعنى بالتمثيل أو العرض البلاغي فإن أخرى تعنى بما هو جدلي، كما يقول فش. والأخيرة هي التي تثير وتناقش وتختلف وترتبك، على خلاف الأولى، أو البلاغية، التي تستجيب للسائد والمتوقع، معززة منه أو مؤكدة له[٢].

ومهما يكن فإن المنهج المذكور لا يتشكل في داخله من كل متناسق من الآراء، وبين التراجع الذاتي في التأويل، والخشية من كثرة التأويلات في ضوء ذلك، تزدحم الخلافات حول صلاحية المنهج وتأثيره. لكن " فش " وآخرين يرون أن مظاهر " الإجماع " التي تميز قراءات واسعة لنصوص ما تعني وجود استعدادات واستراتيجيات مميزة للقراءة، وهذه الاستراتيجيات هي التي تمتلكها مجموعات ما من القراء. كما أنها تتيح لنا التحدث عن " مجتمعات تأويلية " أو تفسيرية، لها ما يجمعها وعندها تتلمذت عليه وبموجبه. وبكلمة أخرى، فإن القارىء المقصود

ليس بريئاً، كما أنه لم يأت من فراغ. إنه القادم إلى النص ومعه استراتيجياته ومعارفه وتوقعاته التي قد يشاطره فيها العديدون. وحتى عندما يخفق القارىء في شيء، أو يلتبس عنده الأمر، فثمة ناقد يعيد تكوين الكيانات الفنية ثانية، وسيطاً بين النص والقارىء.

هذه القراءة ليست وليدة المصادفة إذن، كما إنها تلتقي قراءات أخرى لا تقل أهمية عن مراجعة منهجيات الآداب المقارنة : فالنقد النسوي مثلاً لا يعني النقد المكتوب من قبل النساء فحسب، وإنما هو ممارسة تتقصى التمييز بين ذكورية المجتمع وغيره، أو إنه النقد الذي يبتدىء بهذا التقصي ليبلغ الممارسة الأنثوية في اللغة، ماراً بالمجابهة والصراع، والاستقلال والوعي الأنثوي. لكنه فوق كل هذا وذاك أعانه تفكيك اللغة بصفتها الميدان اللساني الذي يتشكل فيه الخطاب، الخطاب الذكوري أولاً والذي يدفع بالأولاد إلى محاكاة الأب ممثلاً للثقافة الذكورية. هكذا يعرض له النقد النسوي الفرنسي متأثراً بالفيلسوف النفساني جاك لاكان. فتركيب الخطاب، بنيته الذكورية يقوم على أساس المركزية الذكورية، بمعنى أن اللغة تقيم منطقها الثنائي التعارضي على أساس المفاضلات، ما بين ما هو أبوي أو عائد للأم، ما بين أخ وأخت، وما بين الولد والبنت. ومن خلال هذا التعارض، أو المزدوجات والثنائيات، تتوزع الصفات والتمايزات ما بين القمر والشمس والعاطفة والعقل والقلب والرأس. ومثل هذا التقديم أو الفرضية من شأنه أن يؤسس نظرية نسوية فرنسية واسعة ترى أن استبعاد الأم أو وضعها في مدار " إشاعات الوهم " لا يتأتى بدون هذه السيادة الذكورية في الكلام، وهي سيادة تدفع الطفل إلى شتى التعويضات جراء غياب الأم من هذا الخطاب، كما تذهب آن روزالند جونز في مقالتها عن النظريات الفرنسية[٣].

والنقد النسوي الفرنسي لا يتوقف عند حد، إذ إن جوليا كريستيفا أفادت من قراءتها الموسعة لباختين ونظريته " عبر اللسانية " لتنبه إلى أن التداخل ما قبل المرحلة الأوديبية بين الطفل والأم يشكل مهاداً لسانياً تأخذ عنه اللغة الأنثى. وعندما تعالج كريستيفا هذا الأمر فإنها لا تعني بالبعد السوسيو - سياسي وحده، فهذا أمر سيتطرق له آخرون وأخريات. لكنها معنية أكثر بما لا يشكل تهديداً نسوياً للبنية البطريقية لوحدها، إذ إن نظريتها تتشكل أيضاً من خلال التأكيد على ما هو أساسي عند أخريات، كاتبات وروائيات من بينهن مارغريت درابل: فثمة إصرار على أهمية استيعاب جوهر الإبداع الأنثوي بمدى علاقته بالأمومة. هذه النظرية لها الآن تجسيدات واسعة، تؤكدها دائماً تلك الاستعارة المعنية بولادة الطفل. فالابتكار يبتدىء هنا ولا ينتهي عند حد. وغالباً ما يتداخل المفهوم بأية ابتكارات أخرى، لها مخاضاتها وولاداتها، كالأطروحات والقصائد واللوحات الفنية والروايات. إن الابتكار يبتدىء بالجسد. لهذا تحذر كريستيفا من عدم مغبة المشاركة في الخطاب الذكوري، فكما أن الولادة تظهر بالمشاركة، كذلك الابتكارات الأخرى. وبدون ذلك، تتعرض الكتابة الأنثى إلى الإهمال والإقصاء والاستبعاد.

وعند هذا الربط والاقتران تتوقف هلين سيكوس التي ترى أن مفهومات الإحباط والقهر ينبغي أن تتسع إلى ما هو أكثر، فثمة اقتران بين إحباط الجسد وإحباطات اللغة، كلاهما لا يجدان التعبير والمساحة والتدفق. ولهذا لابد من الدعوة لأن " تكتب المرأة جسدها " : اكتبي نفسك، جسدك ينبغي أن يسمع. هكذا تصيح في مقالتها الذائعة الصيت " ضحكة المادوسا ". إن المرأة معطاء بطبعها، وعليها أن تعرف ذلك. وتضع نفسها في سياق تاريخ العلاقات البشرية لكي تستوعب معنى الإحباط الذي لابد من إزاحته بقصد ضمان هذا التحرر الذي يتيح " امتلاك الجسد "[٩].

ومن المؤكد أن الدعوة ليست جديدة، فقبلها كانت سيمون دي بوفوار تكثر من مثل هذه الإشارات. لكن الكتابة الأنثى، أو الجسد، مفهوم جديد، ستضيف إليه لوس أريغاري شيئاً آخر هو " المتعة الجنسية " للمرأة التي كما تشير أريغاري تستدعي إمكانيات أخرى، فهما آخر، إحساساً عميقاً ينبعث من داخل الجسد. يكفي القول أن للمرأة من المجسات ما تراه مختلفاً عن اللغة الذكورية الممتدة في نمط واحد. وخلف مثل هذا التوزع تنتشر الغريزة، مساحتها الكيان، انطلاقاته وانبعاثاته وإشاراته واستدعاءاته. من هنا " ثمة حاجة إلى مثل هذه اللغة المكتنزة، المكتظة المنتشرة. وفي كتابها هذا الجنس الذي ليس واحداً " تعمق أريغاري مفاهيمها في الآداب والفنون مع موجة الكتابة الطليقة التي لها مهادها في كتابات عديدة، بعضها لا يفترق عن تنظيرات ألين شوولتر في كتابها الذائع بعنوان أدب منهن. فالعنوان يريد أن يؤكد أن ثمة خصوصيات تجعل من هذا الأدب خاصاً بالمرأة : والعنوان يتصالح أو يتجاور مع النزعة الفرنسية عند كريستيفا وهلن سيكوس ليس في الموافقة على أن الكتابة الأنثى ترتبط " بإيقاعات الأنثى " فحسب، وإنما في الإشارة إلى لزوم التحالفات مع كل ما هو مغيب أو مكتوم أو مظلوم أو مضطهد بقصد " تخريب " ونسف " الأنظمة الحالية التي تضطهد الاختلاف النسوي ". لكن شوولتر معنية بـ " شعرية " المدخل النسوي[٥]. إذ كيف يتشكل هذا المدخل ؟ تقول في مقالتها " نحو شعرية نسوية "، إن النقد النسوي يتوزع ما بين المرأة قارئاً والمرأة كاتباً. ففي الحالة الأولى، تكون المرأة مستهلكة للمكتوب، ذلك الذي ينتجه المجتمع الذكوري، وما عليها غير فك شفراته وإشاراته. إذ القارىء هنا، أي المرأة، معنى بتمزيق ما هو دارج ومقبول، بقصد بلوغ المقبولات السائدة وتمزيق الصور والانطباعات الغالبة، تلك التي تتناقلها النصوص وكأنها حقائق نهائية

ومطلقة. هنا لم تعد القراءة سالبة، وإنما هي فعل، نقد أنوثي (NFC, 128).

لكن المرأة منتجاً للنص، المرأة الكاتبة، يعني أنها تعيد تكوين النصوص والمواضيع والأجناس، والبنى الأدبية. إن المنتوج هنا يحتضن في داخله " الديناميات النفسية للإبداع الأنثوي "، ولهذا جرت تسميته gynocriticism . وفي هذه المرة تستعين شوولتر بكارولين هلبيرن وكاترين ستمبسون في كتابتهما، النساء في الثقافة والمجتمع، عندما يشبهان النقد القارىء، أي المعني بالمكتوب عن المرأة، بأنه شبيه بالعهد القديم، " باحثاً عن خطايا الماضي وأخطائه "، بينما يبحث لهذا التأنيث عن " نعمة الخيال " كالعهد الجديد (NFC, 129).

هنا ينبغي أن نتذكر أننا بإزاء قراءة ومنتوج، حقلهما نسائي، يحققان حضورهما، وكذلك امتيازهما في ميدان المقارنة بالمادة التاريخية. بخطابها المختلف أو المتباين، وكذلك بالنصوص التي توجد مثل هذا التاريخ. والمقارنة لا تكتفي بذلك، وإنما تمتد أيضاً إلى ما يتغاير داخل هذاالحقل من جانب وبينه والأصوات الذكورية في خارجه من جانب آخر. أي أن ميدان المقارنة لا ينبغي له أن يغفل مستجدات المتغيرات في الأداء والنقد والخطابات المتنوعة. وما كان يعد مقارنات بين اللغات والثقافات والأمم والأشخاص، يتسع إجرائياً وفكرياً لما هو أكبر، مستتجداً بشتى الأساليب والأدوات، آخذاً بنظر الاعتبار ظروف الثقافات المختلفة ومستويات المغايرة داخلها.

٣) لسانية الأنوثة

تقول شوولتر في مناقشتها لكل من الماركسية والبنيوية

بصفتهما العلمية، إن المأزق النظري الذي يواجه النقد النسوي " يتأتى من وعينا المنفرط ، الانقسام في كل منا. نحن بنات الموروث الذكوري، معلمينا، أساتذتنا، المشرفين على رسالتنا الجامعية، وناشرينا - إنه الموروث الذي يطالبنا بأن نكون عقلانيين، هامشيين، شاكرين ". كما تضيف " نحن أخوات في حركة امرأة جديدة تولد نوعاً آخر من الوعي والالتزام، تتطلب منا التخلي عن النجاح المزيف للنسوية الشكلية والأقنعة الساخرة للحوار الأكاديمي ". (NFC 141).

بمثل هذين الموقفين، إزاء الموروث وإزاء الذات، يجري تشكيل أساسيات النقد النسوي، ولنا أن نتأمل ما يعنيه هذا المدخل في ميدان الآداب المقارنة. فحتى عندما يلجأ هارولد بلوم لاحقاً إلى تكوين فرضياته المقارنة على أساس صراعات الشاعر الحالي مع سابقه، أي مسعاه للخلاص من التأثير القائم فيه وإحساسه بالدَين الذي يشده إلى المبرزين قبله، ثمة موقف نسوي يتبلور إزاء هذا الرأي. فالموروث في عرف بلوم ذكوري أيضاً، وما استعاراته المأخوذة عن علم النفس الفرويدي بشأن العقدة الأوديبية اللاذكورية هي الأخرى. فهي تكوين لغوي سائد الآن للإفصاح عن فرضية قائمة في الأسطورة وقادمة عبر المشافهة ومن ثم عبر المدون والمكتوب. وليس غريباً في ضوء مناقشة الفرضيات المذكورة، وكذلك النظريات التي تقيم حضورها في الموروث المدون، أن يستند التحليل النسوي كثيراً إلى تحليل اللغة بصفتها الحاوية على كثير مما هو متعارف عليه، متواطئ بشأنه عبر العصور. هكذا تكتب تلي أولسن في وقفات الصمت Silences ، وكتابها الذي تشير إليه آنيت كولدني في مقالتها الرقص في حقل ألغام. (NFC, 148) فاللغة وثيقة الصلة بمحيطها البطريقي، كما تقول آخذة عن أخريات من المشتغلات في ميدان اللغة والاتصال. لكن مثل هذه العناية لا تريد أن تتحدد بتبيان

تبعية اللغات مادام قصدها الآخر إيضاح وحشة القارىء الذكر إزاء لغة أخرى لم يعتد عليها من قبل كلما صادف كتاباً تؤلفه امرأة بمنحىً مغاير عما اعتاد عليه من قبل. ولهذا تنقل من نيلي فرمان إشارتها إلى أن " اللغة ليست محايدة، وإنما هي ملينة بقيمنا الثقافية التي يمليها التباين الجنسي " " بين الجنسين أو أكثر ". وبقدر تعلق الأمر بالمقارنات، فإن الاستنتاج الذي بنيني على هذه الملاحظة، هو أن القارىء الذي يرى نفسه غريباً على نص نسوي سيتهم هذا النص " بالوعورة، أو الرطانة والسفه "، كما تشير كولدني (NFC, 148). أما الناقد أو أستاذ الجامعة فسيقصي هذه الأعمال من البرامج الدراسية، أي إن المعني بالدراسات المقارنة لا يمكنه في ضوء هذه الصراعات في الأفكار والاتجاهات والمواقف والاستجابات إلا أن يأخذها جميعها ضمن فرضياته وآلياته كلما تناول مجموعات من النصوص أو الثقافات أو الآراء أو المواقف : فالاتجاهات المستجدة ينبغي أن تؤخذ على أنها وقائع تزيد في توسيع حقل الآداب المقارنة وتعمق من اتجاهاتها، وتضيف كثيراً إلى فاعليتها، بعدما بدت في مطلع القرن العشرين وكأنها تتحدد في كتل وهويات قومية أو وطنية تتيح المقارنة بين لغتين وثقافتين أو شخصيتين فحسب.

لكن النزعة المذكورة في القراءة والنقد ليست منقطعة عن " التفكيكية " منهجاً وأسلوباً : فالتفكيك يقول ملر J. H. Miller ليس تخريباً وتشويهاً " لبنية النص " مادام يهدف إلى إيضاح مكونات انهدام النص القائمة في داخله لكن الفكرة تنطلق من العناية الأساس التي يبديها جاك دريدا بصفته فيلسوفاً لغوياً إزاء موضوع التعبير والتفكير، بصفتهما المتلازمة التي تدفع الناس إلى التخاطب في ثنائيات التناقض التي تخفي في داخلها مفاضلات ما بين الكلام والكتابة والأبيض والأسود

والحضور والغياب والبداية والنهاية... إلخ. لكن الأهم في مثل هذا الاستعراض هو أن الثنائيات تتشكل في خطابات أوسع تعرض لها في ضوء نظام بطريقي هو الآخر تراتبي إلى أبعد الحدود، ينتهي إلى القيمة التي تجعل من " الكلام " مفضلاً على " الكتابة " في الثقافة الغربية، شأنه شأن " الحضور " الذي تعتليه القيمةَ لتنفي غيره. وسواء جرى الابتداء بأفلاطون أو كثرت الإشارة إلى جان جاك روسو فإن الاتجاه العام لتفكيكية دريدا هو في تبيان الميل إلى تفضيل كل ما هو مثالي، ماوراني، طبيعي وتلقائي داخل الثقافة الغربية. ولما كانت الكتابة " تمثيلاً "، وتجسيداً وعرضاً على خلاف الكلام، بدت تكملة للكلام، لازمة لغرض التواصل، لكنها غادرة برغم ذلك، كما تقول باربرا جونسن في تفسير دريدا. وفرضيات هذه الأخيرة لا تعني أنها قاطعة، وإنما هي افتراضية، قابلة للمناقشة، تفتح نفسها للأخذ والرد ".

وبينما يجتهد هذا العرض إلى التنبيه لثنائيات المفاضلة، فإنه يهدف في أكثر من مكان إلى إيضاح مشكلات أحادية القراءة، تلك التي تتشكل داخل المقارنة بين خيارين يجري تفضيل أحدهما على أنه صائب وصحيح. لكن المفاضلة تنفي " غرابة " الأدب، ميزته التي تجعله متغيراً باستمرار، قابلاً للعطاء، غير مغلق على نفسه. أي أن غرض الأدب هو غرابته أولاً، إذا أريد لنا أن نبحث عن غرض ؛ وبدون هذه الغرابة، كما يقول ملر، يصعب أن تتحقق الرغبة فيه. فالأدب بما فيه، يشتمل على " قدرة كل عمل على إدهاش القارىء "، " متجاوزاً باستمرار أية صياغة أو نظرية يستعد بها الناقد لإحاطته وتطويقه ". هكذا يكتب هلس ملر في الرواية والتكرار (١٩٨٢). وبمثل هذا القول، يكون التفكيك مسعى لاستعادة حرية الأدب من خلال النقض المستمر للتركيبات المغلقة التي تسقط على عمل ما. وبكلمة ثانية فإن المنهج المذكور خروج على

الفرضية البنيوية التي ترى إمكانية قراءة المعنى أو الآثار التي تتركها القصيدة في ضوء " بنى مسؤولة عن هذه الآثار " كما يقول جوناثان كلر في تفسير الشعرية البنيوية. وعندما يرفض التفكيكي مثل هذه البنية فلأنه يراها تقود إلى ما هو أوسع، حتى تنتهي بعالم مثالي واحد. وإذا كان رولان بارث يسعى إلى استجلاء علامات تتماثل مع اللغة المحلية وتخضع لقواعدها، فإن شتراوس يسعى إلى استنباط تركيبات أسطورية وخرافية يراها تنقاد إلى بعضها حتى تنتهي في سلسلة نسبها عند ذهن بشري جمعي واحد. هنا يبتدىء رفض دريدا لهذا البحث عن عالم " المثال الضائع "، كما يقول روس مورفن، سواء كان هذا " مملكة الفكرة المشرقة عند أفلاطون أو الفردوس الطاهر في الإصحاح أو الطبيعة غير الملوثة عند روسو ". أي أن دريدا يبتدىء بفلسفته وينتهي لكي لا يبدو العالم موحداً، ولئلا تبدو المثل المطلقة مركزة للحركة والأفكار : فلا وحدة عضوية ولا مركز، ولا نص يستند إلى قرار. ويمثل هذه الرؤيا يجري تغليب الخلاف على الاتفاق، والتسويف والمماطلة على المطلق، ولهذا يستحدث دريدا كلمته الأثيرة الجامعة بين الخلاف والمماطلة أو التأجيل، differance ، وبينما يكون دريدا قد وطد من حضور اللغة في تفكيره، الكلمات التي تتأكد معانيها عبر المغايرات والخلافات وكذلك بصفة الكلمات الأخرى، كمجموعات حضور مؤجلة لما تعنيه. وبهذا التأكيد على المغايرة والاختلاف، تكون منهجيات دريدا إعلاءً، تباينياً، خلافياً، تنشد إلى الحركة الدائبة، والتوتر الدائم، بما يجعلها من جانب آخر وليدة أخرى لعصر غابت آلهته، تهدمت أحلامه، واهتزت فلسفاته وآمالها.

لكن المنهجية تتيح للمقارن أن يتعامل بحرية أوسع مع كل " التيمات " و " الصور " والمعاني والأصول، بدل التمسك بما كان يبدو

حقائق نهائية واستنتاجات حاسمة. لكنها أي المنهجية تضع على عاتق المقارنين عبئاً كبيراً أيضاً، من المعلومات والقراءات، بقصد امتلاك المرونة والوعي في آن واحد، بما يتيح الأخذ من المنهجيات المختلفة حسب ما تمليه ضرورات النص، لغته التي تختزن في داخلها الموروث والموهبة الخاصة في آن واحد.

ومرة أخرى، فإن الحاجة إلى أداة تخرج بميدان المقارن من " العلاقات " و "التأثيرات " إلى الجدل المعرفي المشتبك، تستدعي مثل هذا الإلمام، وتدعو إلى بلورة فهم أدق بتناصية " العلاقات "، أي بتلك الفعالية الحاضرة والمتخفية داخل اللغات، وبينها وغيرها، وبين طياتها وخطاباتها العديدة، بسجلاتها المجتمعية والفئوية والمهنية وبشفراتها الخاصة، الظاهرة والمكبوحة، التي تتيح للمقارن أن يعطي للنصوص ما لا يبدو فيها ظاهراً ضرورة. وهنا لابد من قراءة نظريات التناص، مع لزوم الوعي بأن النظريات ليست نهائية، كما أنها ليست جديدة، وخاصة في لغات وثقافات تعمقت كثيراً في قراءة النصوص، كما هو شأن العرب مثلاً. وهو ما سنأتي إليه لاحقاً. ويمكن أن تتوزع نظريات التناص في اتجاهين أساسيين، ينقسم كل منهما في عدة اتجاهات :

فالاتجاه الأول، هو الذي ينتمي إلى التأثير أكثر من " التناص "، وإلى الذكورية أكثر من التعددية الصوتية، وإلى السنّة الغربية وعلاماتها من الشخوص أولاً أكثر من الامتداد المعرفي والمخزون الثقافي والموروث العام. إنه يقيم في " ثقافة " الخاصة، ما تعارفت عليه وجعلت منه سائداً وكبيراً، بتطابقه مع مفاضلاتها الذوقية وقياساتها في معنى الصحة والابتكار والجمال والعمق. وعلى الرغم من وجود مثل هذا الذوق السائد، واقترانه بسيادية خطاب أساس، في أغلب الثقافات، إلا إنه اكتسب في الغرب، ولدى الإنكليز بخاصة، ثباتاً كبيراً جعل الخروج عليه عسيراً، في المناهج والبرامج والاتجاهات العامة.

أما الاتجاه الثاني، فهو معني بالتناص لا التأثير، ويبتدىء مع باختين في التأكيد على أن الكلمة، وكذلك النص، ما هما إلا حلقة بين سابق ولاحق وتقاطع بين كل هذه، بما يعني أن النص ما هو إلا موزاييكية من التنصيصات وذابت وتحولت آخذة من بعضها الآخر. وبينما يجري الإقرار بأن خلف ظاهر هذه التقاطعات بين النصوص، الكلمات، ثمة فعل جدلي، يقصي ويأخذ، ما بين المخالفة وتأكيد الذات، فإن العزم الكلي خلف هذا الفعل الجار في حياة اللغات هو الحوارية المتعززة بهذه الهجنة، تلاقي المرجعيات والسجلات وهوامش اللغات، في كل نص جامع، أو في جنس أدبي مكتنز بكل هذه، في حالة دفاع وحرب مع المجتمعات المتسلطة التي تريد الغلبة. أي أن " التناصية " هنا فعل له علاقته الوطيدة بالهيمنة ومفاهيمها، وكذلك بعلاقات السلطة والقوة والنفوذ. فكل احتواء يقود إلى ولادة، وكل حوارية اكتناز لجمعية الأصوات التي تضطر العديد مما هو تسلطي أو سيادي أو رسمي إلى الذوبان، فالهجنة تنشغل على خلاف أحادية الخطاب التي تحاصر وتحبط عنصراً ما لتخرج منه بصوت رسمي، ببذراته، التي تتبلور في خطاب ضاغط ومتسلط. فاللغات معركة ليست بريئة.

وبمثل هذه المنهجية، وهذه القراءة، تبدو نظريات التناص في هذا الاتجاه مغايرة للأول الذي جرى ذكره. ولكن كيف يجري تفصيل مكونات هذين الاتجاهين وآلياتهما ؟ وما هي طبيعة التوزعات داخل كل منها ؟

وينشغل هارولد بلوم بالتأثير ووسواسه لمرحلة طويلة من حياته وأبحاثه وقراءاته : فساحته هي الشعراء الأقوياء، وعنايته هي بالموروث، بما فيه من كبار يؤثرون في غيرهم، والفعل بين هؤلاء والأقوياء التالين لهم " دينامي "، بمعنى أن التالين من الشعراء، أو

الأحفاد الكبار، يتبارون مع ظل الكبار الأوائل، ساعين إلى البرهنة على غياب الذين لهؤلاء الآباء ؛ أو فلنقل أنهم يعيدون تكوين المعاني والصياغات بأشكال مختلفة، مليئين بالوسواس جراء ما يمكن أن يقال عنهم من تبعية، لاسيما عندما ينبعث هذا الاتهام من داخلهم هم، فيتعاظم قلقاً وتوتراً، النفوس هنا هي سوح المعارك، والقصائد ما هي إلا تمثلات ظاهرة تكشف عن هذا التوتر والانشداد. ولهذا السبب يحيل بلوم مقارناته ومقارباته إلى ميدانين، أحدهما معرفي وسكاني حضاري يخص الغرب وموروثه، وثانيهما فرويدي يبنى على المواجهة الأوديبية بين الابن الحي والأب الغائب أو القتيل. ومن الواضح أن هذا الحقل أو نوع الاهتمام ليسا جديدين. إذ أن نظرية " السرقات " وكذلك " الانتحال "، ومن ثم التجديد، تبنى على مفاهيم أساسية في هذا الأمر، وتكتسب القضية تعقيدات معروفة تدعو الحاتمي وغيره إلى بلورة مجموعة من المفاهيم لتحديد وتسمية أنماط هذا الحوار، والعلاقة والصراع بين الكبار السابقين وأمثالهم اللاحقين. وهو ما سيأتي الحديث عنه في ضوء نظريات التناص.

٤) الشعر : شفرات الموروث لا الأسماء :

وعلى الرغم من أن هارولد بلوم يمنح الأمر اهتمامه الأوسع في وسواس التأثير (١٩٧٣)، إلا أن مجموعة كتبه الغالبة تؤكد على هذا الأمر. وحتى عندما يأتي إلى ما يسميه بالسنّة الغربية (١٩٩٤)، فإن انشغالات بلوم هي نفسها. إذ يقول في تمثيله للسنة الغربية : " حاولت تمثيل الأعمال الكبرى، معاييرها الوطنية، بالرموز الفاصلة، جوسر شكسبير، ملتن، مونتين، وموليير لفرنسا، دانتي لإيطاليا، سرفانتس

لإسبانيا، تولستوي وغوته لألمانيا، بورخس ونيرودا لأميركا اللاتينية، وتمان ودكنس لأمريكا "[٧]. وحتى عندما يجري الجمع بين الشخصيات والموروث، يرى بلوم في الموروث اصطراعاً بين " العبقرية السابقة والطموح الحالي، جائزتها أو ثمنها البقاء أو الانضواء في السّنة ". أي أن مفهوم بلوم يستند إلى فكرة الصراع بين العبقريات داخل ثقافة يراها متكاملة، قد تشبه العائلة، بينما يجري فعل التأثير عميقاً كنهر له مصباته وممراته. ولهذا يقول " الكتاب الأقوياء لا يختارون سابقيهم الأساس؛ لأنهم أختيروا من قبل أولئك، لكنهم من الفطنة بحيث يحوّلون من هؤلاء السابقين إلى مخلوقات متنوعة مؤتلفة ولهذا متخيلة جزئياً " وما العبقرية المتحققة إلا نتيجة مخاض هذه العلاقة : " إن عمق السريرة لدى الكاتب القوي هو ما يشكل قوته التي تدفع بعيداً بالعبء المهول للإنجاز السابق، لئلا تنسحق كل عبقرية قبل أن تتمكن من الظهور ". ولما كانت مفاهيم بلوم تستند كثيراً إلى فكرة الأسماء الكبيرة المؤثرة، واشتباك النسب بينهما، كان لابد من أن تجري توليدات هذه المفاهيم من داخلها : فالموروث يقيم الصلة بين الأرحام، وبين الابن والأب ثمة صراع، والصراع لابد منه لكي يظهر الابن، وعند ظهور عبقرية الابن تتحقق دورة الموروث، ويتأكد اكتمال السّنة. ولهذا يختزل، فيقول : إن السّنة أو المعيار، وما يحتويه من أسماء كبيرة لها روائعها المعروفة الذائعة، " متمظهراً أساساً كوسواس تأثير يُكوّن ويشوه كل كتابة جديدة تطمح إلى الخلود "[٨].

ولربما بدا بلوم أكثر تصريحاً في الشعر والكبت (١٩٧٦) : فثمة وعي في العلاقة بين الأحفاد والآباء، وثمة انحراف وتحريف. ولهذا يقول : " إن أي شاعر، وحتى هومر لو عرفنا بسابقيه، هو في موقف الآتين من بعد... فنه بالضرورة لاحق، ولهذا فهو في أحسن الأحوال

يسعى للانتقاء من بين آثار لغة الشعر عبر الكبح. أي أن يكتب بعض هذه بينما يبقى على أخرى "[9]. وبينما تضع هذه الإشارة قضية التقليد والابتكار داخل السريرة، وتجعل منها فعلاً رومانسياً، فإن هارولد بلوم لا يتوقف عن تشديد الاقتران بين ما يبدو سلسلة نسب بين الكبار، وبين الموروث، بصفته لغة. هنا يقترب بلوم مرة أخرى لما نعرفه بشأن نظريات الشعر في الثقافات الأسبق من الانكليزية، ولاسيما العربية ومثيلتها. فلا عبقرية خارج الموروث. ولهذا يذهب إلى مثل هذا التخريج عندما يقول : " وحتى الشاعر الأقوى ينبغي أن يتخذ مكانه وموقفه داخل اللغة الأدبية. أما إذا وقف خارجها، فإنه لن يقدر عندئذ على كتابة الشعر. لأن الشعر يحيا دائماً في ظل الشعر "[10]. لكن هذا الانخراط لا يتم عبر دراية سالبة أو علاقة هادئة. " بمستطاعنا تعريف الشاعر القوي على انه الذي لا يحتمل أن تتوسط الكلمات بينه وبين الكلمة، كما لا يحتمل أن يحجز السابقون عنه آلهة الشعر "[11]. أما التدرج الإصطلاحي الذي يساير اهتمامي بلوم ما بين الموروث والموهبة الفردية فمتسع ليس هنا مجال مناقشته أو عرضه. وبينما ينشغل بلوم بحدي العلاقة بين الكبار، سابقين ولاحقين، آباء وأحفاد، داخل الموروث بصفته المتصلة داخل اللغة الأدبية، فإن نظريات التناص تنتقل إلى النصوص لا إلى الأسماء، وتجعل من " الموروث " في النتيجة سلسلة من هذه الكلمات والنصوص، ولكن بموجب فعلين آخرين يقول عنهما ريشارد هلمن انهما يشكلان انشغالات التناصيين النقاد. فهناك انفصال النصوص عن المؤلفين، وهناك انفصال النصوص عن كيانات فنية شكلية محددة باتجاه الشفرات الأدبية التي تتكاثر وتتكون على مر العصور. وبمثل هذه الفرضية يظهر الاتجاه الآخر في نظريات التناص، ذلك الذي يتباعد في تفاصيله عن " تأثيرات " هارولد بلوم.

وكما يذكر Frow وآخرون فإن باختين هو الأول الذي اشتغل على تفجير الاعتبارات التقليدية في القراءة النقدية التي ترى الموروث وحدة متصلة من الشخوص أو الأنواع الأدبية. أي أن باختين يتعامل مع التمثيل الأدبي، العرض، على أنه تمثيل خطابي، مستعيضاً بذلك عن تلك " الصياغة الجامدة للنصوص " ببديل آخر " لا يقوم فيه البناء الأدبي حسب، وإنما يتوالد في العلاقة ببناء آخر ". لكنه من الجانب الآخر، ينبه إلى هذا التمثيل الأدبي هو لغة أولاً، إذ " يمكن التنظير للجريان السردي على أنه بناء يجمع في داخله سوية خطابات متباينة، فكل شيء في النص هو لغة "[١٢].

ولهذا تؤكد جوليا كريستيفا مركزية اللغة في قراءة باختين فكل الملفوظات مكتظة بالآخرين لأنها : " تتشكل من مقتطفات من ملفوظات الآخرين ". ولئلا تبقى هذه القراءة عائمة، تأتي كريستيفا بصياغات أخرى تشتغل كاختزالات قابلة للتداول : فالتناص ما هو " إلا إدراج التاريخ في النص، وإدراج النص في التاريخ ". أي أن النص الحالي ما هو إلا رجع لنصوص أخرى، يتجاوب معها، يحاورها ويعيد استنطاقها، لكن الإبقاء على الصياغة معلقة بهذه الصورة قد يفقدها الدينامية التي تتسرب من كلام باختين، إذ كما يقول Norman Fairclough ، ثمة ضرورة لتبيان العلاقة بين التناص والهيمنة، فلا يجري صراع النصوص من أجل السيادة في فراغ، كما لا يجري توالد البنى وتغير التقاليد والأعراف بدون صراعات وحوارات لها فعلها[١٣].

لكن التغير الفعلي في المفهوم الغربي، ما بين التأثير والتناص، لا يتأكد بدون وضع المصطلحات في سياقات أخرى تخص الانتباه للعلامات. فبينما كانت فكرة العلاقات والتأثيرات داخل السياقات وعبر

الأنساق تجري على أساس مصطلحات وآليات تمثيلية، تعرض للفاعلية في مفاهيم سائدة غير علاماتية، تجيء تناصيات كريستيفا وغيرها على أساس علاماتي. ولهذا لم نعد نقرأ إحالات على " الوعي " و " التجربة والحكمة والقصة والثقافة "، كما يقول Frow . إذ تؤكد كريستيفا على أن " المدلول الشعري يحيل على مدلولات أخرى استطرادية بطريقة تجعل من خطابات أخرى عديدة مقروءة بينة في داخل الملفوظ الشعري ". ثم تقول " وهكذا يُخلق حول هذا المدلول الشعري فضاء نصي متعدد تطبق عناصره إزاء نص شعري مخصوص ". وبالنسبة لها فإن هذا هو الفضاء " التناصي "[١١].

ومثل هذا التعريف يسهل ربطه بخطاب باختين الجامع، فالأسئلة المكثفة والتعددية الصوتية تحيلان على حواريته الواقفة بالضد من المثالية التي ميزت الماورائيات الغربية، وكذلك الملاحم، متجهاً نحو نصه الجامع، أو رصيف المقتبسات والتنصيصات غير المقيدة الذي يظهر عند كريستيفا. لكن هذا النص، وذلك الرصيف، يحيلان على كتابة مفترقة عمّا هو " سنّة " ومعيار لدى الغرب أو في الثقافات الفاعلة في الدولة الوسيطة أو العصرية ويمكن للمرء أن يلتقي عند شكسبير الملوك والأمراء والأنذال والغوغاء. لكنه قلّما يصادف شخصيات متناقضة الأهواء، قوية الحضور، آتية إليه من الهامش الاجتماعي. أما هنا، في النصوص التي تحضر في ذهن كل من باختين وكريستيفا، فثمة انعطاف نحو هؤلاء الذين يحضرون في لغة الفضيحة والاستفزاز، هذه اللغة المارقة هي التي نصادف فيها كل الأنواع ما بين الأحرار والعبيد، السفلة والنبلاء، العقلاء والمجانين، حسب ما تشاء التسميات القادمة من وجهات نظر معينة، مداها وسعتها وقرارها القارىء والرائي.

وعلى الرغم من أن كريستيفا لا تتباين كثيراً عن رولان بارت

في التناص، إلا أن التدقيق في العلاقة بين المفهومين قد يفضي إلى مجموعة من الاختراقات. فالنص كتكوين موزانيكي ليس فكرة جديدة، ويجدها المرء كثيراً عند بارت. لكن كريستيفا تريد تفعيل الفكرة، ومنحها حيوية أخرى عندما تصر على أن معنى التناص يحيد عن اشتباك التأثيرات وتداخلها، لأن قوته تكمن في الفعل الذي يتحقق من خلال نص نافذ المركزية يمسك بالمعنى، وبهذا يكن الفعل المعني هاضماً ومحولاً ومغيراً في آن واحد. ولهذا السبب تجري تمييزاتها المعروفة بين التناص الظاهر والتكويني. فالظاهر يقيم ويطفو على سطح النص، متميزاً بمواصفات بادية للعيان، من بينها الفوارز المقلوبة وكذلك الفواصل الطباعية. ويختلف التكويني عن الظاهر في امتزاج أعراف الخطاب وتقاليده فيه. هنا طبعاً تحيل كريستيفا ثانية على ما تسميه بالنص في التاريخ، والتاريخ في النص، ساعية إلى تحديد التناص ما بين مدى أفقي وآخر عمودي. وإذ يلتقي الأفقي الظاهر، فإن العمودي هو التكويني. الأول هو المتحقق عندما نرى النص ممتداً كحلقة في سلسلة من النصوص، سابقة ولاحقة وحالية. أما العمودي، فلا يكتفي بهذا التحديد، لأنه يمتد ما بين الآني والبعيد، والأعراف والتقاليد والمعايير التي تتيح للخطاب امتيازه الحالي.

لقد كثرت الكتابات والأقاويل في "موت المؤلف"، منذ أن كتب بارت في ذلك : ولعل انتباهة بارت أساسية في صياغة المفهوم، أما وجوده فلم يكن رهين ذلك. ففي المقال الذائع (١٩٦٨)، كان بارت يعزل ما بين مرحلتين، واحدة ماضية وآفلة، ترى الفرد مركز الاهتمام، وقطب الرعاية، بموجب النهضة الواسعة المقترنة بالنزعة الإنسانية المضادة للعصور الوسيطة، مركزيتها المكونية وقداسة هذه المركزية وما تعنيه من تراتب اجتماعي وديني وسياسي يضع الموجودين من خارج المركز

في هوامش الإهمال والتبعية، ومع تلك النهضة عاد الفنان والأديب والكاتب إلى المركز، تماماً كما كان يحضر فوق نصّه، عارفاً به، متسلطاً عليه. لكن النص، " ليس سطراً في الكلمات تفضي إلى معنى ثيولوجي منفرد، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد تقيم فيه شتى الكتابات، المتمازجة والمتصارعة التي لا أحد فيها أصيل، ذلك لأن النص ما هو إلا نسيج من المقتبسات المأخوذة من عدد لا يحصى من مراكز الثقافة ".

أما عندما يريد العودة إلى تحديد العلاقة بين النص والمؤلف، فإنه يعده غائباً بغياب أحادية الخطاب أو انغلاقه. أما إذا تعددت إمكانيات النص، فإنه يقول : " لا يعني ذلك أن المؤلف لا تمكنه العودة في النص، نصه هو، لكنه يقدم ضيفاً هذه المرة. وإذا كان روائياً فإنه ينكتب في الرواية كأحد الشخوص.... لم يعد صاحب امتياز أبوي أو صاحب حق لاهوتي.. إنه ليس أكثر من أنا على الورقة ". لكن الغياب أو الموت يعني انتقال الاهتمام إلى النص، وهو ما يثير التساؤل عن أي نص يتحدث بارت ؟ فهو يقول في مقالته من " العمل إلى النص "، " إن النص لا يمكن احتواؤه في مرتبية حتى عندما تكون هذه مجرد توزيع للأنواع الأدبية، لأن ما يكون النص هو تحديداً وعلى خلاف ذلك هو تلك الطاقة التخريبية فيه إزاء هذه التقسيمات القديمة ". ومرة أخرى، هل تحتوي النصوص ضرورة مثل هذه الطاقة ؟ وهل يتحدث بارت عن نصه المفتوح حسب نماذج قائمة في ذهنه ؟ وإذا ما وجدت هذه، الا يمكن أن تتحول هي الأخرى إلى " معايير " وسنن ؟ في المقالة نفسها يقول عن النص أنه لا يقبل الانقسام، لأنه صاحب تعددية، فهو " نسيج كلي من الإشارات والإحالات والأصداء والتنصيصات واللغات الثقافية سابقة ومعاصرة، تتقاطع داخله في تكوين صوتي متعدد شاسع ".

ومثل هذه التعددية الصوتية، من جانب، وتقاطعات النصوص

من جانب آخر، تدفع النقاد إلى افتراض أن المؤلف لم يعد مركزاً للاهتمام ضرورة[15]. أي أن الفكرة بمثل هذه المرونة التي جاءتها من باختين ثم بارت وكريستيفا تدفع إلى الافتراض بغياب " الأصالة ". إذ كما تقول لندا هاجن : " فإذا ما كان أصيلاً لا يمكنه أن يعني شيئاً لقارئه. إنه لا يكتسب معناه وأهميته إلا عندما يكون بعضاً من خطاب سابق "[16].

٥) النص السابق والنص اللاحق : وفضاءات توقعات القارىء وأزمانه :

ومرة أخرى فإن الفرضيات المختلفة تخلط بين النية المستجدة وفعل القراءة، كما أنها تخلط " التناص " بالموروث بصفاته الأخرى التي تتشكل فضاءً أوسع من النصوص المعروفة. وحتى عندما نتفق على أن مفهوم باختين للكلمة الأدبية، أو النص، على أنها تقاطع والتقاء للسطوح النصية أكثر من كونها " نقطة، لمعنى محدد "، كما يقول Frow في تعليقه حول هذا الموضوع، فإن المفهوم يتجاوز " التاريخي " أمام ما هو دينامي. أي هل ثمة ما يشير إلى وجود علاقة فعلية بين المكونات البذرية أو القياسية وفعل التحول والتغيير ؟ هذا السؤال يطرحه " فراو "، ومثله أسئلة أخرى كلما واجه القارىء سعة الموضوع، مرونته البالغة. وفي الثقافات المختلفة، والعربية بخاصة، جرى التدقيق في الأعراف والتقاليد وعلمي المعاني والبديع، وتقدم نقاد العصر العباسي بما يشبه النظريات العديدة في معاني المحاكاة والتقليد والنقل والإغارة والانتحال والاجتذاب والهدم، لكن كل هذه تجمع على ثلاثة أمور أساسية : أولها،

أن الموروث فضاء يتشكل فيه الشاعر، وما اعترافه بالقائلين قبله إلا استناد إلى هذا الموروث، وثانيها، أن العبقرية الجديدة تمارس فعل المصادرة أو الأخذ أو التحويل والتغيير، لكنها تؤسس أيضاً لما هو جديد بموجب فعلين، أحدهما تاريخي، كما يفعل أبو نواس إزاء القصيدة الطللية ومبررات ظهورها ودعوته لبطلان ذلك، وثانيهما دينامي، تفاعلي، يتشكل من خلال العلاقة بالحوار الدائر ما بين الشعراء والنصوص الأحياء والمعاصرين من جانب، وما بين انشغال الشاعر بهاجسه الحياتي، فهمه لتلك الحياة، وانهماكه الداخلي فيها من جانب ثان.

وثالثهما، أن وجود ما تسميه برندا مارشل بـ " نظام العلاقات بين كيان الفرد والمجتمع والعالم "، عندما تشير إلى غياب سيادة فاعل للكتابة، صحيح عند تسمية النصوص، لكنه يضعف أمام أخرى لها مواصفة حضارية خاصة، أو أمام تلك التي تستند إلى مجموعة أخبار يتمدد فيها النص ويكتسب خلالها فضاءه الأوسع ومعانيه، وتعدديات علاقاته.

لكن الاتجاهين، ما بين بلوم وبارت، وكريستيفا، يتوحدان كلما جرى التأكيد على أن " التناص هو مجموع المعرفة التي تتيح للنصوص أن تأخذ معنى ". وكلما جرى الاتفاق، كما ينقل عنها CULLER بأن " معنى النص معتمد على نصوص أخرى يمتصها ويحولها، فبدل (فكرة التذاتية تحل فكرة التناص) "[١٧]. ويبقى التمييز الأساس بين الاتجاهين محصوراً في ذلك المجال الذي يعرض له كلر : فبارت معني بالفضاء غير المحدود وكذلك بالتضمينات الغفل. أي الخالية من التوقيع أو التسمية، بينما يحيل بلوم على المقاربات الفرويدية، حيث

يحتدم الصراع داخل " حلبة الموروث الشعري ". ثم يجزم أكثر بقوله، إن " التناص هو أرشيف العائلة" في عرف بلوم، عندما يبقى الشاعر " تماماً داخل السنة المتوارثة للشعراء الكبار "(١٨).

وستمضي لندا هاجن وآخرون إلى تقديم تعريفات تفصيلية لمعنى التناص، مراحله ومراتبه وفناته، ما بين التأثير والاقتباس والتنصيص والسرقة والمحاكاة والمعارضة والفضاءات الواسعة : بينما يسعى جوناثان كلر إلى ربط الفكرة بإطار أشمل عندما يلجأ إلى التفريق بين التأثير واصطياد المراجع والأصول وبين التناص، لأن الأخير يعني " شمول الممارسات الاستطرادية الغفل الكثيرة ، وكذلك الشفرات التي صاغت مصادرها وأصولها والتي أتاحت للممارسات العلاماتية للنصوص التالية "وكلما تحرر المفهوم من العقدة المباشرة للاشتباك والعلاقة ليقترن بالفضاءات العامة للثقافة بدا متسعاً بارتياح، مترادفاً مع اللغة والثقافة. وهكذا يضيف كلر، " إن التناص هكذا لم يعد اسماً لعلاقة العمل بنصوص محددة مخصوصة سابقة وإنما هو تسمية للمشاركة في الفضاء المستطرد للعلاقة "(١٩).

لكن هذا التحرير الذي يأتي به كلر لا يتأتى من جوهر مفردات بارت وكريستيفا : فكلر معني بالشفرات والعلامات. وهو عندما يتحرى التناص يتمركز اهتمامه في هذه الأنظمة، لأنها تؤول لديه بمثابة العلاقات التي يبحث عنها التناصيون. أما هو، كعلاماتي، فإنه منصرف إلى التشفير ولهذا تراه يستبد بهذه الأنظمة، قائلاً : " بإمكان المرء أن يقول إن التشفير نشأ أصلاً أو ينشأ إذا ما كان قائماً من قبل في شفرة سابقة. وببساطة، إنه من طبيعة الشفرات أن تكون قائمة وموجودة دائماً، وإن تكن قد أضاعت أصولها ".

ومثل هذا التقريب سيضع المفهوم التناصي في دائرة الأداء كلما

اقترن بفعل القراءة. أي أنه لا يمكن له أن يتحرر من ضبابيته إلا عند الإفادة منه في النقد والقراءة، وتحديداً عندما يجري ذلك للتمييز بينه وبين النقد المصدري من جانب، وبين نظم القراءة ذاتها من جانب آخر. فكما يكتب " فراو "، " إن تحليل العلاقات التناصية ينبني تمييزه عن النقد المصدري، ليس بتأكيده على مجرى القراءة بدل إقامة الحقائق " الخارجية على أنها بداية فعاليته وخاتمتها، وإنما أيضاً من خلال التأكيد على التلاحم الوظيفي للمادة المتناصة، أي أن هذه المادة ليست محتواة فقط داخل النص، وإنما هي محولة في ضوء منطقي نصي داخلي، منطق انقلاب وردّة، في تعبير " RIFFATERRE "[٢٠].

وكلما جرى الجمع بين كل هذه العناصر والأبعاد، ما بين الاحتواء والإعارة والاستناد والارتداد، بدا التعبير أكثر عملية ويسراً للاستخدام. ولهذا لم تبق مسافة فاصلة كبيرة بينه وبين الفرضيات الأخرى الموضوعة بشأن علاقته بفعل القراءة. فما يتفق بشأنه على أنه " أفق التوقعات الموحد " الذي يشيعه JAUSS مثلاً هو الرديف الآخر للفضاء، لأنه هو الآخر لم يعد " أدبياً محضاً "، " مادام بناءً متعدداً متداخلاً يقرر إنتاج النصوص الجديدة واستقبالها ". أما مكونات هذا الأفق الذي يستند إليه النص في إنتاجه وظهوره، فهي التي تتحكم باختيارات القارىء، مواقفه وإحالاته، وتوقعاته. فنظام التوقعات عند " ياوس " يتشكل من[٢١] :

١ ـ فهم أسبق للجنس أو للنوع.

٢ ـ أشكال الأعمال المتعارف عليها ومضامينها.

٣ ـ التناقض ما بين اللغة العملية والشعرية.

وحتى عندما يجري الحديث عن نص حاسم أو مغير أو فاعل جديد داخل المجرى الأدبي وسياقه، فإنه في عرف ياوس " محاط بإنتاج غير محص للأعمال يتماشى مع التوقعات الموروثة والتصورات بإزاء الواقع... "[٢٢]. أي أن النص الجديد الذي يخترق الشائع لا يتحقق له ذلك بدون وعي مسبق بهذا الاختراق.

وبالتأكيد على هذا " الأفق " يكون تعريف " RIFFATERRE " للظاهرة الأدبية معقولاً، فهي عبارة عن " جدلية النص والقارىء "[٢٣]. وعندما تفشل اللغة المحاكاتية أو التمثيلية للعمل الأدبي في أداء دورها، تشتغل هذه الجدلية على أساس تصيد القارىء لمجموعات الترابطات والاقتباسات والإشارات والنظم الواصفة التي تقيم خارج النص، والتي يسميها " HYPOGRAMS "، على أساس أن هذه هي الأخرى تشكل فضاءً للقراءة. لكن ما يدعو إليه أكثر ويستند إليه CULLER أيضاً، هو أن لحظة التعارف بين القارىء وبين المقيمات خارج النص هي اللحظة الشعرية بصفتها التمدد الأوسع لنص القصيدة في خارجه[٢٤].

وعندما تبدو القصيدة صاحبة سر يجري اكتشافه من خلال الاقتران والتعارف، بينها وبين فضائها الخارجي، يكون القارىء وسيطاً متنوع المواهب والقراءات، يتحرك ويعي ويتعارف بموجب " أفق التوقعات الموحدة "، لكنه يبقى أكثر من قارىء واحد فثمة قراء وثمة آفاق أيضاً. ومرة أخرى لابد من الناقد الوسيط، قارئاً وصاحب حرفة.

ويسعى CULLER إلى تقديم مقترحات بشأن هذا الأفق، عندما يقر بوجود " الافتراض المسبق الذي تولده الكتابة ". وهذا الافتراض ينقسم إلى " افتراضات منطقية "، وبينها ما هو بلاغي أو أدبي، و " افتراضات براغماتية ".

وعندما يعرض للافتراض الأول، يرى CULLER أن بعض الجمل تأتي محملة بالأسئلة، وبعضها الآخر بالقرائن والعلاقات والاستدعاءات. وحتى الجملة الميسورة من الخارج تفترض شيئاً آخر، فكيف بغيرها ؟ وعندما نقول " لم يأت عمر إلى المدرسة "، نفترض أن شيئاً ما حل به، كما نفترض أن هناك من يعرف هذا الاسم... إلخ. أي أن كلر يريد ان يقول أن اللغة حبلى بالافتراض، فكيف بلغة الشعر ؟ وحتى عندما تحيل الجملة على ما هو متداول، " كان ياما كان في قديم الزمان... " والتي تبدو وقد تحللت من الارتباط والقرينة والافتراض، ثمة نهج يحيل على سلسلة سرد متواطؤ بشأنها لأنها تشكل " تقاليد " نوع أدبي معين، هو الأدب الشعبي مثلاً.

كما أن الافتراض البراغماتي يحيل على مكونات الأجناس الأدبية. ولهذا يجري ذكر العقدة، والموضوع، والشخوص والظروف وغير ذلك. فلولا الثقة بوجود معرفة هذه المكونات والعناصر لما لجأ إليها الكاتب أو القاص، أي أن أفق التوقعات يتشكل من مجموعة الافتراضات أيضاً[٢٥]. وكلما تمعنا في " أفق توقعات " ياوس أو في " افتراضات " كلر، تبين لنا أن جماعة " الاستجابة " وكذلك العلاماتيين يحرصون على توسيع رقعة الممارسة النقدية، والتعريف بالاشكالية المكتنزة لقضية القراءة. إذ لم يعد يكفي أن نتحدث عن قارىء حاذق أو حصيف أو مثقف، مطمئنين إلى ثقافته ودربته، ولابد لنا أن نقدم معرفة أوسع لفعل القراءة ذاته. لكن هذا التعمق يفتح المزيد من الأسئلة بشأن هذه الآفاق، وكذلك بشأن تغايرات الثقافات، وتباين مرجعياتها. وبينما تنتمي هذه الفعالية إلى منهجية " التفكيك " بصفته انفتاحاً لا انغلاقاً، فإنها تنبه ثانية إلى أنها جميعاً تحيل مرة على ثقافة أوسع وعلى آلية محددة وصغيرة مرة أخرى. وفي كلا الأمرين، تتأكد

أهمية " الفعالية المقارنة " : فإذا ما اتجهت القراءة نحو الاهتمام بالآفاق المذكورة وكذلك الافتراضات، والفضاءات، فثمة تسليم بأن الثقافة يصعب أن تتحدد في نص، أو نصوص، أو حدود ما. إن الفضاء متحرك، متداخل، متأثر، يأخذ من الصغير والكبير، ويتأثر بهذا الفعل أو الحدث، ويتفاعل معه، فتكثر إشارات وصور وانطباعات تحت وقع لحظة ما، في ظرف ما، قد تتعاكس مع غيرها لظرف مختلف. وإذا ما سلمنا بهذا التلاقي والتفاعل والتداخل، وأضفنا إلى ذلك فعل وسائل الاتصال، تشتد الحاجة إلى المنهجية المقارنة أكثر من ذي قبل.



الهوامش

١ ـ " The Crisis of Comparative Literature, in Concepts of Criticism (N. H. : Yal Univ. 1963, rpt. 1976), 282 - 295.

٢ ـ من أجل قراءة في هذه الاتجاهات، يراجع K.M. Newton, Theory and Practice : A Reader in Modern Criticism (London : MacMillan, 1992) ; and Robert Con Davis, Ronald ScWeifer, Contemporary Literary وكذلك David H. Hirsch, The Deconstruction of Criticism. 2nd Ed. (London : Longman, 1989) Literature (Hanover : Brown U.p., 1991).

٣ ـ ترجع خلاصات Ross C. Murfin في نسخته المعدة حول نص كونراد Heart of Darknes (N.Y. : St. Martin, 1989), p. 174n.

٤ ـ ويُراجع في هذه المقالات ومثيلاتها. Feminist Readings. Sara Mills and Others (N.Y. : Harvester, 1989) وكذلك ما يظهر من دراسات ومختارات في Feminism : An Anthology of Literary Theory and Criticism (N.B. : Rutgers V.P., 1991).

٥ ـ The New Feminist Criticism. Ed Elaine Showalter (London : Virago, 1986, rpt. 1989), p. 9 وترد الإشارات اللاحقة في المتن.

٦ ـ يراجع الملاحظة ٤، ص ٢٠٢.

٧ ـ The Western Canon : The Books and School of the Ages (N.Y. : Harcourt Brace & Comp., 1994), p.2.

٨ ـ Ibid., 12

٩ ـ Poetry and Reperession : Revisionism from Blake to Stevents (N.H. : Yale V.P., 1976), 4

١٠ ـ Ibid. 4

١١ ـ Ibid. 10

١٢ ـ John Frow, Marxism and Literary History (Oxford : Blackwell, 1986), 158 - 59.

١٣ ـ Norman Fairclough, Discourse and Social Change (Combrige : Poliyy Press, 1992).

١٤ ـ Frow, 155. وحول التناص يراجع : Michael Warton & Judith Still Eds. Intertextuality : Theories and Practices (Manchester : V.P., 1990).

١٥ ـ Teaching the Postmodern (London : Routledge, 1992), 131.

١٦ - تراجع مقالتها " Literary Borrowing.. And Stealing : and Intertexts. " ESIC XII, 2 (June 1986) : 229 - 239.

١٧ - The Pursuit of Signs (London : Routledge & Kegan Paul, 1981), 103 - 104.

١٨ - Ibid., 108.

١٩ - Ibid., 103.

٢٠ - Frow, 157.

٢١ - Ibid., 125 - وهو يحيل إلى Jauss Vol. 2, p. 22.

٢٢ - Ibid., 12.

٢٣ - The Pursuit of Signs, p. 80.

٢٤ - Ibid., p. 83.

٢٥ - Ibid., 117.







سيدى صاحب الفخامة رئيس الجمهورية :

أتذن لى أن أرفع الى مقامك الكريم أصدق الشكر على هذه الرعوية الكريمة التى تفضلت بها على مؤتمر الادباء ، حين افتتحه وحين تكلفت الجهد والمشقة لاختتامه • وانى لاسعد الناس حين يتاح لى أن اتحدث الى هؤلاء الزملاء بمحضر من فخامتكم ، فهذا شرف عظيم اظننى أقل من ان استحقه •

ائذن لى فى ان أرفع الى مقامك الكريم اصدق الشكر على هذه الرعاية الكريمة الفرص فهذا الفضل الذى اوليته لمؤتمر الادباء مفتتحا له حين بدأ ومختتما له حين اتم اعماله ، هذا الفضل العظيم لانكتفى – نحن الادباء – بشكره فالشكر قليل ،والذى اعرفه من اخلاق فخامتكم انكم لاتحفلون كثيرا بالشكر وانما اسجل هذه العناية على انها بادرة خير فى هذا العصر الحديث • والادبا مخطئين أو مصيبين يعتقدون ان لهم على الدولة حقوقا وان هذه الحقوق تقتضى من الدولة ان ترعى الادب وان ترعى الذين ينتجونه والذين يقراونه ، ورعاية فخامتكم لهذا المؤتمر على هذا النحو دليل على ان الدول العربية قد اخذت تعترف للادباء بحقهم عليها ، فنحن نسجل اعتراف فخامتكم بهذا الحق للادباء ، ونسجل انكم ترون ان من حق الادب والعلم والفن ، والذين ينتجون الادب والعلم والفن على الدولة ، ان ترعاهم وان تتيح لهم الانتاج والابداع فى حياة هادئة كريمة تلائم مايحتملون أمام الشعب وامام الانسانية من تبعات ثقال

وقد فرض على ان اتحدث الى هذا المؤتمر عن موضوع اعترف بانى لا احسنه ،وهو مكانة الادب العربى بين الآداب العالمية • ولابد من ان احاول البر بما وعدت به حين كلفت هذا العمل ، وان كانت هذه المحاولة عسيرة شاقة •

وأول شيء أحب أن نتساءل عنه هو معنى هذه الكلمه (الآداب العاليه) وما الذى يراد بهذه الكلمة وما الذى يفهمه الناس منها ؟ احب قبل كل شيء ان انحى فكرة شائعة فى هذه الايام • فكرة شائعة مصدرها وهم قديم آن له ان ينجلى عنا ، فالأدب العالمى عند كثير من الناس فى هذه الايام انما يدل على هذه الآداب التى تقرأ فى كثير من البلاد ومن البلاد الغربية الاوروبية والامريكية خاصة ، ذلك لان هذه البلاد قد عرفها الناس فى هذه العصور قوية متسلطة ناشرة قوتها وسلطانها على كثير من اقطار الارض ، فهم يشعرون ان الآداب التى تقرأ فى بلاد هذه الدول القوية هى الاداب العالمية ، فالادب الانكليزى مثلا أدب عالمى لانه يقرأ فى بلاد كثيرة ، يقرأ فى بريطانيا العظمى ويقرأ فى الولايات المتحدة الامريكية ويقرأ فى بلاد الدمنيون ثم يترجم الى اللغات الاوربية المختلفة ، فهو أدب عالمى فى ذلك • ولكننا نظن اولا زال بعضنا يظن ان ادبنا العربى لاجل ان يكون عالميا يجب ان يقرأ فى مثل هذه البلاد التى تقرأ فيها تلك الآداب الانجليزية ، ومثل هذا يقال بالقياس الى الادب الفرنسى والى الادب الالمانى والى الادب الايطالى والى الادب الروسى مثلا، كل هذه الآداب عالمية لاشك فى ذلك لانها تقرأ بنصوصها فى بلاد كثيرة وتترجم الى لغات بلاد كثيرة ، فهى آداب عالمية ، انما الخطا الذى يجب ان نتجنبه منذ الآن هو ان نظن ان ادبنا لن يكون عالميا الا اذا قرىء فى تلك البلاد • الادب العالمى هو الادب – فيما اعتقد – الذى تعيش عليه اجيال كثيرة فى اقطار كثيرة من الانسانية ، فالادب العالمى ليس هو الادب الذى يملك الباس والقوة والسلطان ، ولكنه هو الادب الذى يكسب قوته وسلطانه على النفوس وانتشاره فى اقطار الارض من طبيعته هو لامن قوة تاتيه من الباس السياسى ، أو من القدرة الاقتصادية أو من أى مصدر من هذه المصادر التى تتيح للأمم ان تكون قوية متسلطة • فهل أدبنا العربى على هذا النحو ، هل أدبنا العربى عالمى ، وما مكانته بين هذه الآداب العالمية ؟ وواضح جدا اننا عندما نتحدث عن الادب العربى لانستطيع ان نتحدث عن أدب عصر بعينه ، وانما يجب أن نتحدث عن الادب العربى فى جملته ، عن الادب العربى منذ كان لا حيث هو الآن ، فالشيء الذى ليس فيه شك ان أدبنا العربى فى عصوره الاولى كان أدبا عالميا كارقى واقوى ماتكون الآداب العالمية ، هذا لا يختلف فيه اثنان ولا يجادل فيه الا المحمقون ، كذلك ان هذا الادب العربى – واريد بالادب معناه العام – الادب الذى يصور انتاج العقل الانسانى فى أمة من الأمم هذا الادب العربى ولغته العربية كان مصدر حياة خصبة قوية دائمة لامم كثيرة فى الارض ، فهو لم يكد يتجاوز جزيرة العرب منذ العصور القديمة حتى ظهور الاسلام ، لم يكد يتجاوز هذه الجزيرة حتى تاثرت به امم أخرى غير الامة العربية ، وبعد ظهور الاسلام فرض نفسه على العالم القديم كله تقريبا ، فهو قد كان أدب الامة الاسلامية لا أدب الامة العربية بمعناها الدقيق بل أدب الامم التى خضعت للدولة الاسلامية مهما تكن اجناس هذه الامم ، ومهما تكن لغات هذه الامم ومهما تكن خصائصها . واحب ان الفت حضراتكم الى فكرة بسيطة ، مقارنة بين الادب العربى والادبين القديمين العظيمين الادب اليونانى والادب اللاتينى ، فقد كان الادب اليونانى فى العصور القديمة عالميا وعسى ان يكون أول أدب يستحق هذ الاسم • ذلك انه لم يقتصر على الامة اليونانية التى كانت تنتجه وتستمتع به ، بل انما تجاوز حدود البلاد اليونانية ولاسيما بعد أن انتشر سلطان اليونان فى الشرق بعد ان فتح الاسكندر مافتح من البلاد وظل الادب اليونانى ، وظلت الثقافة اليونانية واللغة اليونانية

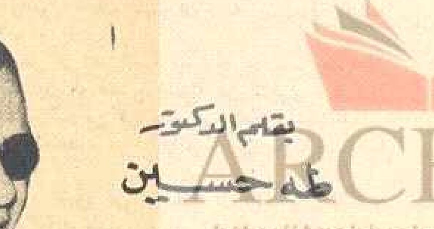


تلازم حياة الانسانية المتحضرة أكثر من عشرة قرون ، وبهذه الطريقة يمكننا ان نقول ان الادب اليونانى هو الادب العالمى الاول من الناحية التاريخية • ففى الارض أمم بسطت سلطانها على الانسانية قبل الامة اليونانية ، ولكنها لم تستطع ان تصل بهذا السلطان الى أكثر من السلطان السياسى المادى ، ولم تصل الى اعماق النفوس ولا الى دخائل القلوب ولم تحمل أفرادا وجماعات غيرها على أن يتكلموا لغتها ويشاركوها فى انتاجها ، على حين استطاع الادب اليونانى ان يصنع هذا كله ، فشارك فى الانتاج باللغة اليونانية قوم لم تكن بينهم وبين اللغة اليونانية صلة من قبل ، فرضت اللغة اليونانية نفسها بالسياسة أولا وثانيا بقوة هذه اللغة وقوة آدابها وثقافتها فاتخذوا لانفسهم ولعقولهم لغة وشاركوا فى انتاجها الادبى كأنهم كانوا من الامة اليونانية نفسها ، وبرغم هذا كله وبرغم ماتيح لهذا الادب اليونانى من السيطرة على الشرق القديم كله ، مهما تختلف الامم التى كانت تعيش فى الشرق القديم ، برغم هذا كله لم يستطع الادب اليونانى أن يفرض لغته على الشعوب بحيث تتخذ هذه اللغة لحياتها اليومية وانما فرض لغته وادبه على طائفة بعينها هى طائفة الذين يعملون فى السياسة ، وطائفة الذين يعملون فى الشئون الثقافية والعلمية وظل المصريون مثلا يتحدثون لغتهم الى ان تطورت فيما بعد الى اللغة القبطية ، وظل أهل الشام يتحدثون لغتهم الآرامية على اختلاف لهجاتها وظل اهل العراق يتحدثون لغتهم الآرامية أو ما نشاء او ما انتهت اليه لغتهم البابلية والاشورية القديمة وظل الفرس يتحدثون لغتهم الفارسية • فى اثناء هذا كله وجدت طوائف من العلماء والادباء تعلمت اللغة اليونانية ، وشاركت فى انتاجها ، وشاركت فى الانتاج الادبى نفسه قليلا او كثيرا • لم تستطع اللغة اليونانية على قوة الاسكندر ، وعلى قوة القادة والملوك الذين خلفوا الاسكندر ، وعلى قوة الدول التى نشأت عن فتوح الاسكندر • لم تستطع هذه اللغة أن تؤثر فى حياة الشعوب تأثيرا عميقا حقا ، فظلت الشعوب محتفظة بكثير من لغاتها ، محتفظة بلغاتها المختلفة ، وكانت اللغة اليونانية لغة الثقافة ليس غير ، ومع ذلك ظلت امم تكتب ادابها الخاصة ، وتنتج لغتها الخاصة بلغاتها القديمة فى ظل اللغة اليونانية وفى ظل السلطان اليونانى • وكتب المصريون كما كتب السوريون فى اللغة القبطية وفى اللغة الآرامية علومهم وادابهم وكتبهم ، فى الوقت الذى كانت اللغة اليونانية هى اللغة العالمية التى تسيطر على الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية العامة ، وكذلك كان حال الامة اليونانية وحال لغتها وادابها • وجاء الرومان بعد اليونان ففرضوا لغتهم على غرب اوروبة ولم يستطيعوا ان

تابع : المقالة في الأدب

متفوقة حتى على العرب انفسهم تفوقا كثيرا . وبرغم هذا كله فهذا الغرب الاوروبي والاميركي مدين بثقافته للامة العربية اولا وللامة اليونانية بعد ذلك، اكثر من هذا : هذه اللغة العربية حاولت أن تفرض نفسها لا بسلطان السياسة - كما قلت - بل بسلطان الانسانية ، فأتيح لها النجح ولم تجد الا وطنا واحدا حاول مقاومتها ونجح في هذه المقاومة ، هذا الوطن هو الوطن الفارسي ، نجح في هذه المقاومة بعد ثلاثة قرون او اكثر من ثلاثة قرون ، ولكنه اثناء هذه القرون الثلاثة الاولى كان يتخذ العربية لغة حديث ولغة أدب وانتاج علم ، فلما اتيح له النجاح فيما بعد واصبحت اللغة الفارسية الحديثة لغة حديث يومي بين الناس ولغة التعامل بين الفرس ، لم يستطع الفرس أن يتخلصوا من تأثير اللغة العربية ، ولن يتخلصوا منه الى اخر الدهر ، ذلك للسببين بسيطين ، لان علومهم ظلت تكتب باللغة العربية الى عصور متأخرة جدا ، الى القرن التاسع للهجرة ، ظل الفرس اذا ارادوا ان يكتبوا في العلم كتبوا في اللغة العربية ولان الشعر الفارسي الذي هو مكتوب باللغة الفارسية انما يقاس ويوزن على اوزان الشعر العربي فالشعر الفارسي أوزانه كلها هي نفس الاوزان العربية ، أخذوها عن العرب ، والشاهنامة التي هي صورة لمجد الفرس القدماء والتي هي آية من آيات الادب القصصي الفارسي كلها - على طولها - تجرى على وزن بحر عربي من بحور الشعر العربي وهو البحر المتقارب . كل هذا ان دل على شيء انما يدل على ان ادبنا العربي في عصوره الاولى قد كان عالميا باوسع معاني هذه الكلمة واقواها ، كان عالميا لانه شمل العالم المتحضر كله في ذلك الوقت ، وكان عالميا لانه فرض نفسه على أمم لم تكن تعرفه وكانت لها لغاتها وآدابها فنسيت لغاتها وآدابها وشغفت باللغة العربية وآدابها ، وكان عالميا بنوع خاص لانه حمل أمما كثيرة على أن تشترك في تهيئة هذه الحضارة الانسانية التي تعيش الانسانية عليها الآن . فمن الحمق ومن التعصب الممقوت ان ينكر احد ان العلم الذي ترجمه العرب عن الامم القديمة وأضافوا اليه ما أضافوا هو بعينه الذي نقل الى أوروبا أثناء القرون الوسطى وأتاح لاوروبا الغربية ان تنهض نهضتها الاولى وأتاح لها ان تتحضر شيئا فشيئا ، حتى كان فتح القسطنطينية فاتصلت أوروبا بالعلوم اليونانية والثقافة اليونانة اتصالا مباشرا بها بفضل العرب واتصالا غير مباشر، حتى بعد اتصال الامم الاوروبية بالحضارات القديمة اتصالا مباشرا لا تزال الى الآن متأثرة بهذه الحضارة العربية ، ومتأثرة بكثير جدا من العلم العربي القديم ولا سيما في علوم الرياضة وفي بعض فنون الجغرافيا . بعد هذا كله هناك مشكلات اثيرت وما زالت حول هذا الادب العربي القديم الذي نقول بانه ادب عالمي بأوسع معاني هذه الكلمة . يقول بعض الاوروبيين ان الادب العربي ادب ساذج تنقصه أشياء كثيرة مما تمتاز به الآداب الغربية ، ونصدقهم نحن أو يصدقهم منا كثير في هذا القول فيقولون ان الادب العربي خلا مثلا من الادب التمثيل وليس في الادب العربي القديم تمثيل وهذا صحيح لا شك فيه ، ولكننا نعرف ان الادب اللاتيني مثلا لم يكن فيه تمثيل قبل ان يعرف التمثيل اليوناني فنقل الى اللغة اللاتينية وقلده اليونان وانشأوا تمثيلهم ، واللغات الاوروبية الحديثة لم تعرف التمثيل الا عندما اتصلت بالتمثيل اليوناني فنقلته وزادت عليه . الامة العربية لم تعرف التمثيل لسبب بسيط هو انها لم تكن امة يونانية ثم لم تكن لها هذه العبادات وهذه الديانات الوثنية القديمة كالتي للامة اليونانية والتي كانت تقتضيها أنواعا من العبادة منها العبادة بالتمثيل . والامة العربية لم تترجم التمثيل اليوناني لسبب بسيط هو ان التمثيل اليوناني في الوقت الذي كانت الامة العربية تترجم فيه كان مقبورا في الاديرة وفي الكنائس وفي الكتب ، وكان محرما ان يمثل ومحرما ان يقرأ ، لان الديانة المسيحية كانت تحرمه تحريما قاطعا وتراه من آثار الوثنية ، والامة العربية لم تعرف الالياذة والاوذيسه لسبب بسيط لان والالياذة والاوذيسة لم تكونا معروفتين ولم تكونا منشورتين بل كانتا معدودتين من اعمال الوثنية ، فكانت المسيحية تحرمهما ولم يكن النظر فيهما مباحا لاحد من الناس . الادب القصصي ليس في اللغة العربية كما يقال . هذا أيضا من الاخطاء الشائعة لان الادب العربي لا يفقد الادب القصصي ، ولكن القصة على طبيعته هو ، اعني على طبيعة العربي هو . والذين يقرأون شعرنا القديم ويقرأون أخبار الحروب وأيام الناس وأيام العرب ويقرأون النقائض بين جرير والفرزدق والاخطل ، يعرفون ان الادب العربي لم يخل مطلقا من قصص الابطال والحروب وما الى ذلك من الاشياء التي تصورها الالياذة ، ويصورها الادب القصصي اليوناني . خطأ آخر يقال : وهو أن أدبنا العربي ليس كالادب الاوروبي الحديث لا يشبه الادب القديم عاش في عصور مضت عليها قرون طوال وليس من المعقول ان نكلف الفرنسي والانكليزي وليس فيه مثل هذه الاشياء الكثيرة التي توجد في هذه الآداب الحديثة فهذا بالقياس الى ادبنا القديم هو الظلم كل الظلم لان ادبا قديما ان يكون مجاريا ومشبها ومطابقا لمقتضيات العصر الحديث الذي نعيش فيه ، لاننا لا نملك ان نقدم دورة الزمن عن مقياتها . ادبنا القديم اذن أدب عالمي باوسع معاني هذه الكلمة ، وقد وضعته من زمن طويل في بعض الاحاديث في المرتبة التالية للادب اليوناني القديم ، ووضعته بين هذين الادبين القديمين اللاتيني واليوناني . قلت ان الادب العالمي الاول في العصور القديمة كان في اليونان ويليه الادب العربي ، ثم يأتي بعده الادب الروماني، يقال ان أدبنا العالمي القديم تأثر بكل هذه الآداب ، وهذا صحيح لا شك فيه ، لان أخص ما يمتاز به الادب العربي وأخص ما تمتاز به اللغة العالمية هو أنها تأخذ كما تعطي ويجب أن تكون بعرف الثقافات الاجنبية مفتوحة على مصاريعها لكل لغة تريد أن تكون لغة قوية عالمية ، بهذا المعنى الذي قدمته لحضراتكم ، فاللغة العربية قد اخذت ثقافة اليونان وحكمة الفرس والهند ، واخذت في المغرب ثقافة اليونان ، هذا كله حق وهو دليل على استعدادها لان تكون لغة حضارة انسانية عالمية . اما ادبنا الحديث ، فهل هو عالمي بالمعنى الذي قدمته الان ؟ أم هو أدب محلي ؟

من أحمق الحمق ان يقال ان ادبنا الربى الحديث أدب محلي وليس أدبا عالميا، أولا لانه أدب ينتجه ويفهمه ويتذوقه مقدار ضخم من اجيال الناس من الخليج



العربي الى المحيط الاطلسي ، واذا كان هذا القسم الضخم من العالم متفقا في ذوقه وفي عقله وفي شعوره ، يتكلم لغة واحدة ، ويكتب لغة واحدة ، ويفهم أدبا مهما تختلف طبيعته أو أشكاله ، فهو أدب عربي يتذوقه كل انسان في هذا الجزء من الارض ، ويتأثر به كل انسان . هذا الادب لا يمكن ان يكون ادبا محليا ، لو ان ما ينتج بالشام لا يستطيع المصريون ان يقرأوه ، ولا ان يترجموه ، وحين يكون الادب المصرى مستحيل القراءة في الشام او في العراق ، أو في مراكش ، فاما وما يكتب في العراق وفي الشام نستطيع قراءته في جميع اقطار الارض العربية ، فلا يمكن أن يشك في أن أدبنا العربي الحديث هو أدب عالمي - وبالمعنى الآن - المعنى الذي انكرته في أول هذا الحديث ، أي أن يكون أدبنا عالميا تحفل به الامم الاجنبية الغربية . اعتقد ان أدبنا العربي الحديث قد اخذ ايضا يصبح ادبا عالميا بهذا المعنى واخذ الاوروبيون والاميركيون يهتمون له ، ويحتفلون به ، ويكلفون انفسهم جهودا لا بأس بها في قراءته ، وفي ترجمته الى لغاتهم ، وكان الروسيون أسبق من الاوروبيين الى هذا فهم اول من حاول أن يترجم ما كتبه العرب في هذا القرن ، ثم تبعتهم أمم أخرى فترجمت بعض الآثار العربية الى لغات مختلفة ، الى الانكليزية والفرنسية والالمانية والاسبانية ، وبرغم هذا فهناك أشياء تحول بين ادبنا الحديث وبين هذه العالمية التي يطمع فيها كثير من الناس ، هذه الاشياء ، تنقسم الى قسمين أوجزهما لانني أطلت عليكم .

أما القسم الاول فيأتي منا نحن أو من أدبنا ، فادباؤنا يحتاجون الى ان يعتنوا بأدبهم أكثر مما عنوا به الى الآن ، محتاجون الى أن يعنوا بأدبهم عناية مضاعفة تقتضيهم ان يتقنوا أدبهم القديم قبل ان ينتجوا أدبهم الحديث .

وتقضيهم أن يفتحوا عقولهم لكل الآداب والثقافات الحديثة مهما يكن مصدرها، فلو اعتمدنا على الادب القديم وحــــده لكنا تاريخا قديما يعيش فى العصر الحديث ، ولو اعتمدنا على الادب الاوروبى الحديث وحده لبرئنا من جنسيتنا ومن تاريخنا كله ، واذن ليس لنا بد من أن نجمع فى عقولنا وقلوبنا بين هــــذا القديم الذى لا يجحده الا جاحد لنفسه ، والذى لا قوام لحديث بدونه ، وبين هذا الحديث الذى هو من مقتضيات الحياة التى نحياها ·

يجب أن نكون عربا ، ويجب ان نعرف كل ما عند الامم الاخرى ، واذا استطاع ادباؤنا أن يبدأوا بتثقيف أنفسهم أوسع ثقـــافة ممكنة فى القديم والحديث ، يوم يستطيعون هذا سيشعرون وسيجدون فى أنفسهم هذا الشعور الانسانى الواسع الذى لا ينبسط فى العالم الحديث وحده انما ينبسط الى أعماق الزمان ، ينبسط الى القديم ايضا ، يومئذ يكون الانتاج العربى انتاجا انسانيا ينسجم فيه القديم بالحديث انسجاما موسيقيا رائعا يومئذ يفرض ادبنا العربى الحديث نفسه على اللغات الاجنبية فرضا ، ويضطر الناس من الاجانب أن يترجموه والى ان يقرأوه فى لغاتهم مترجما ، برغم هذا كله فقد اخذ ادبنا ينتشر شيئا فشيئا فى أوروبا وهو ينتشر فى اوروبا اكثر مما نظن لاننا الى الآن ننتظر ان نرى كتبا منتشرة فى اللغات الاجنبية ولا نرى أنفسنا قد انتجنا أدبا عالميا الا اذا نشر فى الصحف ان كتاب فلان قد ترجم الى هذه اللغة ، وهذا شيء لا معنى له مطلقا · أدبنا أخطر جدا مما تعلم ومما تقدر ، ويكفى ان تطوفوا فى اقطار أوروبا وامريكا لتروا كتبا عربية لا تخطر لاحد منكم فى بال تدرس فى الجامعات الاوروبية ، يقرأها طلابها باللغة العربية ويكتبون عنها لاساتذتهم ويعلقون عليها ويتحدثون بها ، ويسعون بعد ذلك الى هذه البلاد العربية ليلقوا اصحابها وكتابها ويتحدثوا اليهم ، ثم يعودون وقـــد عرفوا عنهم ما استطاعوا ان يعرفوا ·

ما الذى نريد اذا كانت آثارنا الآن تدرس فى الجامعات الفرنسية ؟ أليس هذا دليلا ان ادبنا قد أخذ يتجاوز الحدود العربية الى بلاد أخرى غير هـــذه البلاد العربية ، والى بلاد كنا الى وقت قريب نرى انها بلاد القوة والبـــأس والسلطان ؟ ان أدبنا قد أخذ يترجم اذن الى اللغات الاجنبية وأخذ يدرس بنصوصه فى الجامعات الاجنبية على اختلافها فى أوروبا وفى أمريكا ، فهو من هذه الناحية يمضى الى الامام فى العالمية الحديثة ، ولكنه يجد برغم هذا كله مقاومة خطيرة من الغرب ، وهذا هو القسم الثانى الذى يجب أن نلتفت اليه ، وان نتأهب للدفاع عن انفسنا أمام هذه المقاومة التى تأتى من ان الغرب لا يزال الى الان ينظر الى الامة العربية على أنها أمة خضعت لسلطانه ولايزال يطمع فى أن يخضعها لسلطانه السياسى أو سلطانه العقلى أو سلطانه الاقتصادى ثم لايزال ينظر اليها على انها أمة من هذه الامم التى يسمونها من الامم المتخلفة ، فهى اذن محتاجة الى معونة من الغرب ، معونة عقلية واقتصادية وسياسية · الغرب مؤمن بأنه لابد من ان يربينا تربية سياسية ، ولا بد من ان يعاوننا معاونة اقتصادية ولابد من ان يربى عقولنا واذواقنا ، فهو اذن لاينظر الينا على أننا انداده بل ينظـــــر الينا على أننا أقل منـــــه خطرا واهـــون منه شأنا ، وينظر الينا نظرة فيها كثير من الرثاء ، وفيها كثير من الازدراء ، فنحن المستضعفون وهو القوى المتسلط ، ونحن الفقراء وهو الغنى الموسر ، ونحن الجهلاء وهو العالم الذى بسط عليه العلم بسطا ، وكذلك ينظر الينا هذه النظرة ، فاذا قدم اليه كتاب عربى فنظرته الاولى الى هذا الكتاب قبل أن يفتحه وقبل ان ينظر فيه ينصرف عنه · لانه كتاب رجل من هـــذه الامة الضعيفة التى لم تصل بعد ان نحفل بها أو نسمع اليها هذا الشعور وهذا القناع الذى يلمسه كل انسان يعرف الغرب ويعاشر الغربيين فى بلادنا ، هو الذى يجب ان نتأهب احسن اهبة ونقواها لمقاومته ولتبرئة انفسنا منه ، لا ينبغى ان نطمع الغرب فينا ، ولا ان نشعره باننا أقل منه استحقاقا ان يقرأ ادبنا ، وأقل استحقاقا منه ان يعنى الناس بنا ويحتفلوا بما نعمل ونقول ، وسيلتنا الى هذا بسيطة جدا : هو أولا ان نؤمن بانفسنا فى غير غرور ، ان نعلم علم الغرب كله فى غير احتياط ، يجب ان نعرف كل ما عند الغرب ، وان نجلس الى الغربيين ونتحدث اليهم بعلومهم وآدابهم ، وثقافتهم كاننا منهـــم ليعرفوا ان ليس بيننا وبينهم فرق فى حال من الاحوال ، وان نعتمد عـــلى انفسنا فى تنمية اقتصادنا ، واشعار الغرب بأننا محتاجون اليــــه كمـــا أنه محتاج الينا لان الحياة تقوم على التبادل لا على التسلط ولا على القهر ، وكذلك فى الشئون السياسية واذن فادبنا العربى قديمه عالمى كاوسع ماتكون العالمية وحديثه قد أخذ يصبح عالميا بالمعنى الصحيح ولكنه فى حاجة الى جهود كثيرة جدا ليفرض نفسه على الغرب ، وليفرض نفسه على الامم المختلفة ، مهما تكن قوتها ومهما يكن باسها · والمهم قبل كل شيء هو ان يشعر العربى ، الاديب العربى بأنه انسان لايعمل لنفسه ، ولا يعمل لوطنه وحدة وانما يعمل للناس جميعا هو اذن مكره على ان يعلم علم الناس جميعا ، وعلى أن ينتفع بهذا العلم انه مكره على أن ينفع الناس جميعا ، وسبيلنا الى ذلك كما قلت واقول دائما انما هو ان نفتح عقولنا وقلوبنا لقديمنا أولا ، ثم للثقافات الحديثة مهما تكن ومهما يكن مصدرها ، ومهما تكن الفروق بينها ، يوم نصنع هذا أؤكد لكم ان أدبنا سيكون ادبا عالميا سواء اكنتم فهمتم من هذه الكلمة معناها الصحيح الذى صورته آنفا او هذا المعنى الذى يطمع فيه شبابنا عندما يتمنون ان يترجم أدبهم الى اللغات الاجنبية · يوم نكون أقوياء فى تفكيرنا ، اقوياء فى حياتنا العقلية ، نفرض انفسنا على الادب الغربى ، تضطر الغرب الى ان يترجمنا كما اضطرنا الغرب الى ان نترجمه الان ، وانا مطمئن الى اننا آخذون فى ذلك ، ومؤتمركم هذا دليل على ان الادباء قد اخذوا يشعرون بان لهم حقوقا يجب ان تكسب وان عليهم واجبات ثقال يجب ان تؤدى ، وهم انما يجتمعون ليتحدثوا فى هذا كله ، وهذه الحقوق التي يشعرون بانها لهم ، وانها يجب ان تؤدى ، حقوق خطيرة أهملت فيما مضى من الايام ، ويجب ان لاتهمل منـــذ الآن ، وتفضـل رئيس الجمهورية برعاية هذا المؤتمر دليل على ان الدول اخذت تشعر بحقوق الادباء عليها · بقى ان نشعر نحن بحقوقنا على أنفسنا ، بهــــذه الواجبات الثقال التى يجب ان تؤدى للامة اولا وللادب ثانية وللانسانية بوجه عام ، فليس الاديب هو الذى تخطر له خواطر فيصوغها فى الفاظ رائعــــة واساليب بديعة ، وانما الاديب هو الذى يشعر قبل كل شيء بأن عليه تبعة يجب ان يحتملها ، وان عليه مهمة يجب ان يؤديها ، وبأنه مسؤول امام ضميره عن هذا كله أولا ، وامام أمته عن هدايته للناس أو تضليله لهـــم ثم امام الانسانية هو مسؤول ان يكون عنصرا نافعا لاعنصر شر وضلال ·

أيها السادة ! اعتذر اليكم من هذه الاطالة ، ولكنى لست الملوم الوحيـد فيها ، وانما اللوم على الذين فرضوا على موضوع هذا البحث ، وأؤكد لـــكم انى لم احدثكم منه الا باطراف قليلة جدا ، ولكنكم أدباء ، والادباء يكتفون بالقليل ويفهمون منه الكثير · وواجبان لابد من ان أؤديهما الآن وما اشك فى انكم تشاركوني فى تأديتهما ، أما اولهما فشكر صاحب المعالى وزير المعارف على عنايته بالمؤتمر ، وعلى هذه الكلمة الكريمة التى تحدث بها عنى ، ولكنى كما قلت اعرف ان اخواننا السوريين حكومة وشعبا لايحفلون بالشـــكر ولايلتفتون اليه ، اما الثانى فهو شيء من الوفاء الذى يجب ان تجده القلوب وأن تؤديه النفوس راضية مطمئنة فى كثير من الامل وفى كثير من الحزن ايضا عمل على جمعه أديب شاعر كبير فقده الادب العربى منذ حين هو المغفــور له صلاح اللبكى ، فارجو ان لاينقضى هذا المؤتمر دون ان يفكر فيه كل أديب من اعضائه ودون ان نرسل الى روحه الكريمة تحية خالصة قوامها الوفاء والحب والى نسأل الله ان يشمله بمغفرته وعفوه ، وان يسكنه فسيح جنـــاته ـ كما يقال فى هذه الايام

« طه حسين »



يقاوموا اللغة اليونانية فى الشرق ، ظلت اللغة اليونانية هى لغة السياسة فى الشرق وظلت الشعوب محتفظة بمقوماتها ومحتفظة بلغاتها تنتج فى لغاتها وتنتج فى اللغة اليونانية احيانا ، ولكنها احتفظت بمقوماتها كاملة ولم تستطع اللغة اللاتينية على قوة الجمهورية الرومانية وعلى بأس السلطان ، سلطان الامبراطورية ، ولم تستطع اللغة اللاتينية ان تفرض نفسها الا فى غرب اوروبا ، فى ايطاليا وفرنسا واسبانيا وبريطانيا العظمى ، لان هذه البلاد لم تكن لها فى تلك الاوقات حضارة بارزة . اما لغتنا العربية فانها لم تكد تتجاوز الجزيرة قبل الاسلام حتى تكلمها كثير من اهل الشام قبل الفتح الاسلامى ، وتكلمها كثير من اهل العراق قبل الفتح الاسلامى ايضا ، فكانت لغة حديث الى جانب اللغات الاخرى التى لم تستطع اللغة اليونانية ان تمحوها ولا ان تضعها ، وبعد الاسلام ، وبعد ان انتشر القرآن الكريم فى البلاد التى فتحت ، نظرنا فاذا الامور تتغير حقا واذا التاريخ يأخذ طريقا جديدة لم نعرفها من قبل ، واذا هذه اللغات التى قاومت اللغة اليونانية والسلطان اليونانى وقاومت اللغة اللاتينية وسلطان الرومان لا تثبت للغة العربية ، لا لان السلطان العربى فرض على الناس ان يجهلوا لغتهم وان يتخذوا اللغة العربية لغة لهم ، بل لان هذه اللغة العربية تمتاز بشىء من قوة الطبيعة وتمتاز بشىء من السحر الخاص الذى ينفذ الى القلوب ويسيطر على العقول ويستأثر بملكات الناس . وكذلك لم يأت القرن الثانى ولم ينقض هذا القرن حتى كانت اللغة العربية هى لغة الشعوب فى كثير جدا من اقطار الارض فى العراق والشام ومصر وشمال افريقيا وفى اسبانيا ايضا ، وكانت كذلك لغة الحديث والانتاج الادبى فى هذه البلاد القوية التى قاومت اليونان أشد

هذا المقال - محاضرة ألقاها الدكتور طه حسين فى المؤتمر الثانى للأدباء العرب الذى أقيم فى بلودان

المقاومة ولم يستطع الرومان أن يقهروها وهى فى بلاد الفرس ، اصبحت اللغة العربية لغة حديث ولغة علم وادب وثقافة فى البلاد الفارسية ، ووصلت فى تلك الاوقات الى بلاد الهند ايضا والى جزر المحيط كذلك . ثم ننظر فاذا هذه اللغة العربية لم تستطع أن تكتفى بالانتشار وبان تصبح لغة عامة للثقافة والسياسة والادب والحديث ، ولكنها استأثرت بهذه الشعوب او باكثر هذه الشعوب استئثارا تاما ، واذا باللغات التى ظلت حية مقاومة لليونان والرومان والفرس من قبل اولئك وهؤلاء ، اذا بهذه اللغات تتضاءل شيئا فشيئا ويضيق سلطانها قليلا قليلا حتى تنحصر بالاديرة وفى بعض المحافل الخاصة ، ثم تصبح لغات قديمة ميتة يدرسها العلماء اصحاب البحث التاريخى واصحاب البحث اللغوى ولكن الشعوب تنساها نسيانا تاما . فالشعب المصرى مثلا لا لا يتحدث اللغة القبطية ، والشعب السورى لا يتحدث اللغة الآرامية والعراق لا يتحدث لغة آرامية ولا يتحدث تلك اللغة التى كان العرب القدماء يسمونها لغة النبطية والتى كانت بقايا من لغة بابل واشور ، كل هذه اللغات اصبحت لغات قديمة ميتة يختص بها العلماء وحدهم ، والشعوب تجهلها جهلا تاما . ثم لم تكتف اللغة العربية بذلك وانما اثبتت انها لغة لا تكتفى بان تتسلط وتقهر ولكنها لغة طامحة حريصة على أن تسيغ وتهضم كل ما تستطيع ان تلقاه امامها من انواع البحث والعلم والحضارة على اختلاف انواعها . فكل ما كتبه اليونان واكثر ما كتبه الرومان وكل ما كانت الشعوب الافريقية والاسيوية التى عرفها العرب ، كل هذه الحضارات وكل هذه الثقافات اساغتها اللغة العربية وحولتها الى ثقافة واحدة وحضارة واحدة وهى الثقافة العربية والحضارة العربية ، واستطاع شاعر عربى كأبى تمام أن يقول :

بالشام اهلى وبغداد الهوى وانا ... بالرقمتين وفى الفسطاط اخوانى
وما اظن النوى ترضى بما صنعت ... حتى تبلغنى اقصى خراسان

هذا الوطن العظيم التى اتسعت رقعته من اقصى الشرق الى اقصى الغرب ، هذا الوطن العظيم تكونت له حضارة واحدة لها لغة واحدة ولها ادب واحد ، وثقافة واحدة وعلوم واحدة بفضل اللغة العربية وبفضل الاسلام .

الامبراطورية التى انشأها الاسكندر ملكت من الارض مثل ما ملكه الاسلام أو أقل منه كثيرا لانها لم تتجاوز شمال مصر ، والامبراطورية الرومانية ملكت من الارض مثل ما ملكه المسلمون ولكن اليونان لم يستطيعوا أن يؤثروا بلغتهم وادبهم وثقافتهم فى الشعوب كما أثر العرب ، والرومان لم يستطيعوا أن يفعلوا شيئا من ذلك بل لم تستطع لغتهم اللاتينية ان تستقر فى الشرق بحال من الاحوال ، والدولة الاسلامية خلفت هذه الامبراطورية ، التى انشأها الاسكندر وخلفت الامبراطورية التى انشأها الرومان ، ولكنها لم تكن دولة سياسية واقتصادية وسلطان وحسب ، وانما كانت امبراطورية قلوب وعقول واخلاق ودين وهذا كله بفضل هذه اللغة التى استطاعت ان تتغلغل فى أعماقها الشعوب ، استطاعت ان تمحو ما أمامها من اللغات وان تقوم هى مقامها وان تصبح هى اللغة الاصلية فى كل هذه الشعوب . والشىء المحقق ان سلطان العربى لم يصنع شيئا ليفرض هذه اللغة ، بل نحن نعرف اكثر من هذا ، نعرف ان كثيرا من قضاة المسلمين فى مصر كانوا يتعلمون اللغة القبطية ليستطيعوا ان يسمعوا الخصوم من الاقباط وليستطيعوا أن يقضوا بينهم عن علم بما يقولون حين استقروا فى اقطار الارض التى فتحها الله عليهم وبرغم كل هذا وبرغم كل هذه الاشياء التى ورثتها الشعوب وتوارثتها شعوبها اجيالا ، وبرغم هذا التسامح العظيم الذى امتاز به العرب فى حكمهم فى جميع الاقطار التى استطاعوا أن يحكموها ، وبرغم هذا كله استطاعت اللغة العربية أن تتجاوز جيلها الذى كان يتكلمها وهو الجيل العربى ، وان تصبح لغة هذه الاجيال الكثيرة من الناس على مر العصور وتطاول القرون . اكثر من هذا : ان هذه اللغة العربية عندما تجاوزت الشرق وتجاوزت البلاد التى كانت تتكلم لغة من جنسها كانت تتكلم اللغات وبينها وبين اللغات السامية شىء من جوار ، هذه اللغة العربية عندما تجاوزت الشرق واستقرت فى غرب اوروبا ، فى اسبانيا ، لم تصنع شيئا لتفرض نفسها على المقهورين ، وانما تنافس المغلوبون فى تعلمها وفى اتقانها وفى مشاركة اهلها فيها ومشاركتهم فى انتاج ادبهم . وكتب بعض القسس فى تلك الاوقات ، القرن الثالث للهجرة ، كتب بعض القسس يأسف ويحزن ويصور قلبه الذى كانت الحسرة تذيبه لان الشباب المسيحى يهجر اللغة اللاتينية هجرا خطيرا ، ويسرع الى تعلم اللغة العربية ولا يكتب شيئا فى اللغة اللاتينية التى هى لغة المسيحية مع أنه محتفظ بمسيحيته . ولم ينس هذا القسيس الذى كتب هذا النص الا شيئا واحدا هو أنه هو نفسه حين كان يكتب باللغة اللاتينية كان متأثرا باللغة العربية ومتأثرا باللغة العربية الممتازة التى كان الرب يرونها أروع ما يمكن للناس ان ينتجوه . فاللغة اللاتينية لا تعرف القافية فى شعر ولا فى نثر ، وقسيسنا هذا كان يكتب لغته اللاتينية فى هذا النص الذى اشرت اليه الان ، كان يكتبها فى سجع لاتينى لم تعرفه اللغة اللاتينية الا منذ عرفت اللغة العربية ووصل سجعها اليها . اكثر من هذا الذين تعلموا لغتنا من الامم المختلفة زاحموا العرب انفسهم على أدبهم وزحموهم فى كثير من المواقف ، فالشعراء الذين ملأوا الدنيا شعرا فى القرن الثانى للهجرة كان فحولهم من غير العرب ، بشار كان فارسيا ، ابو نواس كان فارسيا ، ابو العتاهية فارسى ، مسلم بن الوليد كان فارسيا ، كل هؤلاء الفحول كانوا من الفرس . أبو تمام يختلف الناس فيه ، وكانوا يرون ان اباه كان رجلا يبيع الخمرة فى دمشق . وكان ابن الرومى روميا اسمه ينبىء عن أصله ، كان أبوه روميا وكانت أمه فارسية فهؤلاء الناس الذين امتازوا فى لغتنا حتى قهروا شعراءنا ، وحتى استأثروا من دون العرب أنفسهم بالتفوق بالشعر لم يكونوا عربا ، والعلم الذى انتج فى اللغة العربية لم ينتجه العرب انفسهم ، وانما شاركهم فيه علماء من اجناس كثيرة اخرى ، ويكفى ان نذكر ابن سينا ، وان نذكر الفارابى ، وان نذكر اختلاف الناس فى هذه الايام بابن سينا ، يرونه فى تركيا تركيا ، ويراه الفرس فارسيا ، وأنا شخصيا لا يعنينى مطلقا أن يكون فارسيا أو تركيا لانه عربى سواء رضى الترك أو الفرس أو لم يرضوا ، وهو عربى لانه كتب للانسانية تراثه فى اللغة العربية ، كتبه الاساسية كتبت فى اللغة العربية ، طبه وفلسفته وتلخيصه وشرحه لارسطاطاليس وشرحه لفلسفة ارسطاطاليس ، كل هذا كتب باللغة العربية ، فليكن أصله فارسيا أو تركيا ، هذا لا يعنينى مطلقا ، لان شخص ابن سينا لا يعنينى ، وانما الذى يعنينى ما تركه يحصى فى التراث العربى ، لا التراث الفارسى ، او التراث التركى ، ان كان للترك تراث ما تمتاز به الثقافة العربية والادب العربى ان هذا الثقافة وهذا الادب كما نعرفهما الان ، وكما نعهدهما الان من التراث العربى الذى لا يقبل شكا ولا جدالا ، وليس كله من انتاج العرب ولكنه انتاج اجناس وامم مختلفة اتقنت اللغة العربية وشاركت فيها وتفوقت احيانا على العرب انفسهم ، فهى حضارة انسانية قبل كل شىء ، ثقافتنا انسانية قبل كل شىء ، هى عربية لانها كتبت باللغة العربية ، وهى انسانية لانها حفظت التراث الانسانى القديم ، ونقلته الى انسانية كانت تجهله ، واتاحت لهذه الانسانية فى اوروبا ان تتحضر وان تتثقف وان تعيش الى الان متحضرة متثقفة منتجة من الحضارة والثقافة

البقية صفحة ٤٨

المقالة فى يد الدكتور احمد زكى بك

للأستاذ محمود محمود

هذه كلة لا نقصد بها أن نقدم الدكتور أحمد زكى بك إلى القراء ، فقد عرفوه من قبل على صفحات هذه المجلة وغير هذه المجلة ، وعرفوه فى كتبه ومؤلفاته عالماً وأديباً ، له طريقة ساحرة فى عرض العلم فى أسلوب أدبى . وله فضل كبير على الأدب العربى ، فقد زاد من ثروة اللغة بما نحت من لفظ وما اشتق من كلمات . كما أنه علَم الأدب ، أو أدَب العلم ، فى أسلوب جزل رصين ، أثر الصناعة الفنية فيه واضح ملموس . وكأنه صائغ يصوغ الذهب ، أو جوهرى يؤلف بين الجواهر ، فى صورة رائعة ومنظر يأخذ بالألباب .

لا نقصد أن نقدم الدكتور أحمد زكى بك ، فهو عن ذلك فى غنى ، وإنما نقصد أن ننوه بأحدث ما أخرجت له المطبعة العربية من كتب .

فى « ساعات السحر » يقدم لنا الدكتور ثمانياً وعشرين مقالة فى موضوعات شتى . وكلها [illegible] فى الحياة والمجتمع ، جمعها المؤلف فى كتاب [illegible] ثم رأى أن يختار له عنواناً (ساعات السحر) يربط أجزاءه بزمانها الذى كتبها فيه لما عز عليه أن يربطها بموضوع .

مقالة الدكتور أحمد زكى بك مقالة من الطراز الأول فى الآداب العالمية ، لا تقل قيمة فى ميزان النقد عن مقالة بيكن أو مُنتين . فالمقالة فى معايير الأدب الرفيع يجب أن تصدر عن قلق يحسه الأديب مما يحيط به من صور الحياة وأوضاع المجتمع ، على شرط أن يجئ السخط فى نغمة هادئة خفيفة ، مصطبغاً بفكاهة لطيفة . وينبغى لكاتب المقالة الأدبية أن يكون لقارئه محدثاً لا معلماً . ولذا وجب أن يكون المقال على غير نسق من المنطق ، كما وجب أن يكون الأسلوب عذباً سلساً دقاقاً . وكاتب المقالة الأدبية على أصح صورها هو الذى تكفيه ظاهرة ضئيلة مما يعج به العالم من حوله ، فيأخذها نقطة ابتداء ، ثم يسلم نفسه إلى الأحلام يأخذ بعضها برقاب بعض دون أن يكون له أثر قوى فى استدعائها عن عمد وتدبير . ولا يجوز أن تبحث المقالة فى موضوع مجرد يصح أن يكون فصلاً فى كتاب أو بحثاً فى علم .

وبهذا القياس الأدبى الذى نستعيره من رأى الدكتور زكى نجيب محمود تكون مقالات الدكتور أحمد زكى بك أدباً خالصاً . لولا أنه يتأنق أحياناً فى أسلوبه إلى حد الصناعة المتكلفة ، فلا يندفع القارئ مع الكاتب منساقاً يجرفه تيار الحديث ، كما ينبغى أن يكون أسلوب المقال . حتى إن الكاتب ليستهويه السجع أحياناً فيستخدمه فى غير موضعه .

ومن أجل هذا التأنق والتكلف فى الأسلوب جاءت بعض المقالات قصيرة ينقصها التدفق والإفاضة كمقال (حب الأوطان) . ومن أجل هذا كذلك كثرت العبارات التى يتركز فيها المعنى ، وهى ميزة كبرى فى الأسلوب بمعيار النقد فى الآداب العربية ونقيصة واضحة بمعيار النقد فى أدب الغرب . وذلك كقول الكاتب : « لك من دفء النفع ما أغنى عن دفء الفضل » .

ولعل من خير الأمثلة للمقالة الأدبية التى تبلغ أقصى حدود الإجادة بمعيار النقد الحديث المقالة التى عنوانها : (خواطر عند الحلاق) . فقد أثار دكان الحلاق عند أديبنا خواطر سامية ، تضرب فى صميم الحياة وطبائع الناس ، والأديب الحق هو الذى يستمد من أتفه الحوادث أعظم العبر : « ونظرت إلى يسارى فوجدت رجلاً أصلع ، له لحية حجبت وجهه . خطأ بسيط فى التوزيع أنتج وجهاً كرأس ورأساً كوجه . وأخذت أحاضر نفسى فى سوء التوزيع وعلله ، وما جره على الناس من بلايا . وذهب بى الفكر فى هذه الناحية بعيداً ، ذهب بى إلى سوء توزيع الأمم فى حرب ، وذهب بى إلى سوء توزيع الثروة فى سلم وحرب ، وذهب بى إلى تلك المبادئ الحديثة التى تريد أن تهدم ما نحن فيه ، فذكرت بها الروس . ومن الروس عدت من جديد إلى ذكر اللحى فعلمت أن الفكر ، كالأرض ، دوار » .

وفى مقالات الدكتور زكى فلسفة عملية يصح أن يتخذها شباب اليوم دستوراً لهم فى الحياة . ففى أولى مقالات

الكتاب (يحبيبي الشباب إذا ...) يقول : « فإن كان العمل شماً وزيتاً انغمس في الشحم والزيت ، وإن كان انبطاحاً على الأرض تمرغ في تراب الأرض ، وإن كان غباراً وعفاراً ، نشق الأغبرة ، ولم يشح بوجهه عن الأعفرة » ثم يقول : « ويعجبني الشاب أن يكون مجدداً ومتجدداً » .

غير أن الدكتور لا يرى أن يندفع المرء في سبيل التجديد إلى حد إنكار الماضي والقديم ، فيفرد في كتابه مقالاً للدفاع عن القديم ، ولم يخش أن يقال عنه رجعي ذو رأي عتيق ، بل « إن الشيء القديم قد يحسن ، ولا يستطيع فوات الزمن أن يغير من حسنه ، والشيء الحديث قد يسوء ، ولا تستطيع حداثته أن تقلل من سوئه . وأكثر أصول الحياة ثابت ، لا يتغير مع الزمان » .

والكاتب طموح لا ترضيه القناعة ، ينصح للقارىء أن يطلب الكثير الخطير « وأنا أعيذك أن تسرق لأنك في حاجة إلى ما تسرق ، فهذه سرقة تأتيها العامة ، وأنا لا أريدك أن تكون عامياً في سبيلك إلى العلا ! » . ولا يحب الرجل يخشى دنياه ، فلولا أقوام آثروا التعب على الراحة ، وقلق الحياة على استقرارها ، ما كان في الدنيا جديد ، ولا كان لبني الناس تقدم . وهو يرى أن الحياة حلو ، ومر ، أمل ، ولا ينبغي أن نستشعر الخيبة عندما أسرفنا التشاؤم في الحياة أو أن نلوم الناس على ما يصيبنا من عثار ، أو أن نبحث عن فلسفة نتوارى فيها ونرقد تحت ظلالها الوريفة الباردة ، أو أن نتخفى في شعر أو أدب . وإنما الدنيا لا تؤخذ إلا غلاباً واغتصاباً .

ويدرك الكاتب ما ركب في خلق الله من ضعف في النفوس ، حتى كبارهم وزعمائهم ، فلكل منهم عيبه ونقيصته « ولقد أعرف كبيراً أو زعيماً ، وأسمع منه ، وأقرأ عنه ، فأرى في ثناياه كل هذا عثار الرجل الذي خلق من طين ، وحمأ مسنون » .

ويتعلم من الحمار الحكمة ، فكلنا كذلك الحمار الذي علقت بعنقه جزرة ورآها تتأرجح أمام عينيه فأسرع في الخطو لينالها ، ولكنها لا تقترب : « إنه كلما أسرع أسرعت وكلما أبطأ أبطأت ، والمسافة بين فمه وبينها دائماً واحدة ، ولكنه ظل يدأب » .

وهو يتعطش إلى الحقيقة ، غير أنه لا يرى إليها سبيلاً . وفي بحثه عن الحقيقة يدرك ببعض الأديب النافذة ما لا تدركه عامة الناس . يدرك أن الاستقامة اعوجاج وشذوذ ، وأن القناعة في الزحام تزحم صاحبها إلى الموقف الأخير ، والأمانة ميراثها الفقر ، والصدق جزاؤه التأفف والكراهة : « وأنت إذا أردت أن تربح طلبت من الشر جليله ، وعفت حقيره ، فالشر الضخم مهيب ، والشر الضئيل الحقير صاحبه مكشوف مغلوب . إن السرقة مفضوحة معيبة ، إن اختلست رغيفاً ، ولكنها غير ذلك إذا هي اختلست ، أسهما ، في سوق الغلال بألف ألف رغيف » .

ومن أروع ما في الكتاب مقال (الكرة التي تحمل فوق عنقك) ! ففيها يرى الكاتب أن كلا منا برأسه ثقل ، بل أثقال تميل به : « والثقل قد يكون في الرأس عن يمين فيميل بالفكر إلى يمين . والثقل قد يكون في الرأس إلى شماله فيميل بالفكر إلى شمال . وهو لا يكاد يجرى في أحد على استقامة أبداً » .

وما أكثر ما ضمن الكاتب من حكم في مقاله (عش الحياة) ، فقد علمته الحياة أن الحياء المحض غير نافع إذا لم تدعمه من ورائه صفاقة تظل دائماً على استعداد أن تبرز وتظهر ، وعلمته « أن هؤلاء الذين ترى من صغار ومن كبار ، ومن صاحب كوخ وصاحب قصر ، وصاحب غنى وصاحب فقر ، ومن ذي رتب وسلطان ، وغير ذي رتب وسلطان ، كل هؤلاء ، إذا أردت أن تسود فيهم ، فانظر إذاً إليهم شزراً ، وترض بهم الفرص لتوسعهم سباً وركلاً . وقد يكرهونك ، ولكنهم يخافونك ، وفي الخوف الإكبار ، ومن خاف فأكبر ، فعل فيه مركب النقص فتراجع لك وتقهقر » . وقد خالط الناس صنوفاً وألواناً فلم يجد أحداً يمتاز في الحكمة على أحد بالقدر الذي توحي به المظاهر ، ووجد أن أفرغ الأشياء الطبول . والدنيا عنده حظوظ . بل لقد يؤمن أن القضاء على الجد أنجح للمرء من ذكاء يصحبه تكاسل وتخاذل وارتخاء .

ويحاول الدكتور أن يربي في قارئه الذوق السليم ، فلأكل عنده فن وفلسفة ، ومن حسن الذوق التناسب

في الثياب وفي الصحاب ، وفي اختيار الزوج ، والتوسط في الإنفاق ، فلا بذخ ولا إمساك .

ولا يعجبني منه رأيه في الجمال ، فهو عنده يسكن إلى الضعف أكثر من سكنه إلى القوة ، وهو في مظاهر المرض أفعل منه في مظاهر الصحة . وعندي أن الجمال صنو القوة ورفيق الصحة .

والأدباء فريقان ، فريق متشائم ، لا يرى إلى الإصلاح من سبيل ، وآخر متفائل ، يبسم للحياة ، ويتوقع لها أن تسير إلى الأحسن وإلى الأرقى دائماً . ومن هـذا الفريق الثاني الدكتور زكي . ففي مقاله (قلوب كبيرة) يقول : « وسألت من بعد هؤلاء أصحاباً وصواحب ، عن القلوب الكبيرة ، ما هي ؟ ومن هي ؟ وخرجت من السؤال والجواب مقتنعاً بأن الدنيا لا تزال بخير ، وأنه لا يزال في الخلق لبعض النفوس عظمها وضخامتها ... ورجعت عن نفسي وعن الحياة راضياً . وزاد في رضاي أن حكيم الإغريق ، طلب الرجل قديماً ، ومصباحه في يده ، فلم يجده ، وطلبته أنا ، حديثاً ، وبغير مصباح ، فوجدته . ووجدت مع الرجال نساء » . وعلمته الحياة ألا بأس مع الحياة ، وأن الليل دائماً يعقبه نهار « وما وقعت في ضيق إلا انتظرت فرجاً ، ولا حل بي مرض إلا صبرت أنتظر الشفاء » .

***

هذه أمثلة يسيرة لما في الكتاب من حكمة وفلسفة ، ولا يغني القليل عن الكثير . وتكاد كل عبارة أن تكون موضع جمال في الفكر والصياغة . وليس (ساعات السحر) بالكتاب الذي يقرأ ثم يلقى . إنما هو من روائع الأدب وكنوزه التي ينبغي لكل صاحب مكتبة أن يقتنيها ليعود إلى قراءتها ، يلتمس عندها عزاء وسلوى ، كلما أصابه هم أو اعتراه قلق .

محمود محمود

مخاطرات « جِل بلاس »

(بقية المنشور على صفحة ١٧)

رجل يأخذ راتباً ضخماً ، فأصبح يبالغ في تدليل نفسه ، وأصبح شرهاً طماعاً .

ولكن صرح آماله قد انهار يوم قبض عليه بأمر الملك لأمر من الأمور التي لا تشرفه ، ثم حبس في سجن (شقوبيه) ، ثم أخلى سبيله بسعي من ولي العهد ، اكتفاء بنفيه ومصادرة أمواله .

ولما عرف ذلك (دون ألفونسو) وهو الذي أصبح بفضل مساعي (جل بلاس) حاكماً على (بلنسية) أقطعه قطعة أرض صغيرة تقع في أرباض تلك المدينة ، ويومئذ عقد (جل بلاس) العزم على أن يزور مسقط رأسه ، وهناك وجد أباه يحتضر ووجد أمه قد أضر بها الجهد في تمريضه والسهر حول سريره ، ووجد عمه قد أصابه انهيار عصبي .

و (جل بلاس) وإن كان قد أحاط جنازة والده بمظاهر البذخ والترف ، وإن كان قد جعل لوالدته راتباً سنوياً ، فإن القوم في المدينة كانوا عنه غير راضين لجفائه أهله وهجرهم ذلك الهجر الطويل .

ولذلك لم ير صاحبنا بداً من أن يرحل عن الديار وأهلها لينجو بنفسه ، ولما عاد إلى (بلنسية) ألفى (دون ألفونسو) وقد جاء لزوجة صاحبنا بسبعة من الخدم فطرد أكثرهم توخياً للاقتصاد ، ثم عاش عيشة هادئة ، وتزوج فتاة اسمها (أنطونيا) هي بنت (دون باسيليو) أحد أجرائه . ولكن الحزن حل بساحته يوم ماتت زوجته وهي تضع حملها .

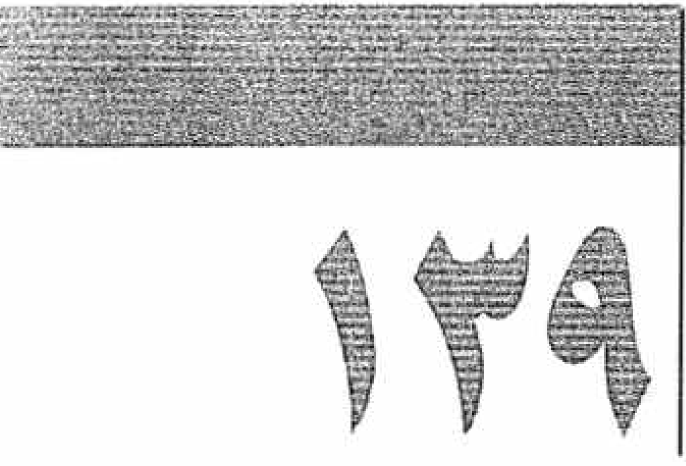
ثم تولى ولي العهد العرش . فلما أراد أن يرفع (جل بلاس) مكاناً علياً ، قال له هـذا : إن كل ما أريد هو أن أعمل عملاً ليس فيه ما يغري على نقض العهود ، وكان جزاؤه أن عين أمين سر عند كبير الوزراء الذي أوكل إليه أمر تربية وريثه وابنه غير الشرعي .

ثم أصبح (جل بلاس) صاحب لقب ، ثم لحق بدوق (دي ليرما) معتزلاً عمله عند كبير الوزراء يوم غضب الملك على وزيره الأول .

فلما مات الدوق ورث عنه (جل بلاس) مالاً كثيراً ، وعاد إلى أرضه يزرعها ، وتزوج مرة أخرى ، وعاش عيشة هادئة يحوطه الإكبار والإجلال ، يقطع أيامه ولياليه بالسهر على تربية أولاده وتثقيفهم ، ويكتب مذكراته يبدي فيها رأيه في الحوادث والأشياء ، ويقص فيها أنباء مخاطراته ..

(عن الإنجليزية) مبارك إبراهيم

الدراسات والبحوث



المقالة ومبتكرها

تأليف كالفن إس. براون
ترجمة أحمد العمري *

المقالة أسلوب أدبي يُكرّس لبيان أفكار الكاتب حول موضوع ما، وعادة ما تُعنى بناحية محددة من الموضوع. وتتحلى المقالة عموماً ببحث وجيز وأسلوب غير رسمي، كما أنها تختلف في شرحها وبيانها عن الالتزام المنهجي المستخدم في البحث أو الأطروحة أو الرسالة التي تُقدَّم لنيل شهادة الدكتوراه.

---

* باحث ومترجم من سورية.
العمل الفني: الفنان علي الكفري.

- نشأة المقالة:

بالرغم من النموذج الأولي للمقالة الذي شوهد في أعمال المؤلفين اللاتينيين؛ مثل سيسرو وبلوتارك، إلا أنها ابتكار عصر النهضة في أوروبا، وجاءت على يد الكاتب الفرنسي ميشيل مونتين. وربما جاء تطوير النموذج نتيجة تأكيد عصر النهضة على الذاتية الفردية، الأمر الذي عزّز سبر الطبيعة الداخلية للمرء وعلاقتها بالعالم الخارجي. تشكلت «مقالات» مونتن (كما دعا التأملات الشخصية المختصرة التي كتبها نثراً وبدأ نشرها عام ١٥٨٠) في عصر كان فيه توجه جديد وكبير نحو الناحيتين الفكرية والاجتماعية، أي في عصر نظم الأوروبيون من جديد وجهات نظرهم وقيمهم بالنسبة لعدد كبير من المسائل مثل، الموت والحياة بعد الموت والسفر والاكتشافات والعلاقات الاجتماعية. ومازال هذه الأمور من المواضيع الرئيسية.

- الأسماء المستعارة والمجهولة للكتّاب:

عندما بدأت الناحية الفردية بالتراجع والانحدار،انتحل كتّاب المقالات شخصيات ذات أسماء مستعارة أو مجهولة. لكن أبحاثهم استمرت في اعتمادها على وجهات نظر شخصية. وغالباً ما كانت الأسماء المستعارة تقنع القرّاء أن هناك شيئاً مشتركاً بينهم وبين كاتب المقالة. فنجد مثلاً أن جوناثن سويفت، المؤلف الهجّاء الأنغلو إيرلندي، كان يشير إلى نفسه في إحدى مقالاته باسم «بائع القماش»، وزعم مرة أنه اقتصادي في مقالة أخرى ليكوّن علاقة وألفة بينه وبين قرّائه لا ليحمي نفسه فقط. وكانت المقالتان عبارة عن تعليقات أثارت الغضب على الأحوال في إيرلندا. أما مقالات جوزيف أديسون وريتشارد ستيل اللذين عاصرا سويفت، فقد اشتملت على ملاحظات وشروحات حول المشهد الاجتماعي والسياسي. وقد نُشرت تلك الملاحظات في مجلة تدعى «المشاهد». كما اتخّذ تشارلز لام، أحد الأساتذة الإنكليز البارعين في كتابة المقالة، اسم إيليا اللطيف، الذي اقتبسه من أحد زملائه ،كي يذيّل به مقالاته. وقد نُشرت هذه الذكريات والتأملات في مجموعتين: الأولى عام١٨٢٣ والثانية عام ١٨٣٣. وسار تشارلز ديكنز، الكاتب الإنكليزي، على الخطوات نفسها واتخذ اسم «دوز» عندما كتب عن الحياة في لندن في مقالاته.

- للمقالة أساليب متنوعة:

لأن المقالة تجيز استخدام مساحة كاملة للتعبير عن الهموم الشخصية، لذلك نجد أن أسلوبها غير ثابت وغير مقيد بالنثر فقط .إن المقالة صيغة مرنة وقابلة للتطوير وفق رغبة الكاتب. وقد تكون نمطية كما جاء في مقالات

السير «فرانسيس بيكون»، الفيلسوف ورجل الدولة الإنكليزي، وقد تأخذ شكل محادثة عرَضية كما في مقالة وليام هازليت، الناقد الإنكليزي، أو شكل شعر غنائي أو نبوءة. وقد تتبنّى شكل رسالة تشتمل على تعليقات غريبة على القيم المعاصرة، كما جاء في مقالة أوليفر غولد سميث. وثمة كتّاب طوّروا أسلوباً يبحث في ترجمة حياة شخص وأسلوباً للأفلام الوثائقية وآخر للتاريخ والصحافة.



- التقليد الأوروبي:

تزدهر المقالة في العديد من اللغات. فقد ازدهر التقليد الفرنسي الذي أتى به مونتين في القرن العشرين من خلال التأملات السياسية والاجتماعية للكتاب الوجوديين مثل ألبرت كامو في مقالاته عام ١٩٤٥ والتي ترجمت عام ١٩٦٠، والكاتبة سيمون دوبوفوار التي ترجمت مقالاتها عام ١٩٥٣. وكان توماس مان الروائي الألماني الفائز بجائزة نوبل، أكثر كتّاب المقالة إنتاجاً في بلاده كما تشهد مجموعة مقالاته الضخمة ١٩٤٧. وقد بُجّل وقُدّر أحسن تقدير، «طاغور»، الشاعر الهندي، وذلك لمقالاته التي كتبها عن المواضيع الأدبية والفلسفية والدينية. وانتشرت المقالة بشكل خاص في بولندا الحديثة على يد الشاعر هيربرت والناقد كوت. وفي روسيا بحث كتّاب المقالة البارزون بأسلوب واقعي في مواضيع تتصل بالظلم الاجتماعي.

- تطور المقالة في القرن العشرين:

بالرغم من الرأي الذي انتشر في أواخر

القرن العشريـن الذي يقول: تراجعت المقالة وانحـدرت، وإن أحداً لا يكتبهـا أو يقرأها؛ لكنها في الواقع استمرت في النمو والتطور وفق تغير الزمان والقيم. مثلاً إضـافة إلى أعمال الكتّاب الحديثين الذين جاء ذكرهم أعـلاه، يمكن ملاحظة ازدهـار هذا النمط في الفكـرات الفكهـة الرقيقة حـول الحياة العصريـة للكاتـب الأمريكي «وايـت» أحد أصـحاب الأسـلوب الأكثر رشـاقة في النثر الحديث. وقد نُشـرت مجموعة مقالاته عام ١٩٧٧. وتشتمل مقالات مرموقة أخرى على مقـالات الروائيـين الإنكليز مثـل فيرجينا وولـف وفورسـتر، ومقالات الناقـد وكاتب القصـة القصـيرة بريتشـيد. وثمة مقالات بارزة تختلف في أسـلوبها ومواضيعها لكتّاب وناقدين وروائيين أمريكين.

إضـافة إلى ذلـك كله، تُرجمـت المقالة لتكون مادة للسـينما كما في قصـة لويزيانا، الفلم الوثائقي لمخرج أمريكي وقد أدّى الفيلم الوثائقي بدوره إلى تطوير المفهوم التلفزيوني للمجلة المرئية كما في برنامج مثل «٦٠ دقيقة» و «أمريكا» و «الحضارة».

- ميشيل مونتين:

يجـب أن نتحدث عن ميشـيل مونتين، مبتكر المقالة الفرنسـية. وُلد هذا الكاتب في قلعة أجداد عائلته في جنوب غرب فرنسـا. وعندما بدأ يلفظ بعض المقاطع الصـوتية، وُضـع تحت رعاية معلم ألماني لا يتكلم اللغة الفرنسـية والذي طُلب منه أن يتحدث باللغة اللاتينيـة فقط عندما يعلـم تلميذه الوليد. ويضـيف مونتين «أما بالنسـبة لبقية أفراد الأسرة، فليس لوالدتي أو لخادمي الخاص أو خادمة المنزل أن ينطقوا أية كلمة أمامي غير تلك الكلمات اللاتينية التي تعلمها هؤلاء من أجل التحدث معي. كنتُ أكبرَ من عشر سنوات عندما لم تكن لغتي الفرنسية أفضل من اللغة العربية» يُظهر هذا المثـال المتعلق بتعلم لغة كلاسـيكية سرعـة تقدم عصر النهضـة في فرنسـا الـذي كان عمره أكثر مـن ربع قرن بقليل؛ لذلك ليست مفاجأة أن يصبح مونتين أحد أكبر ممثلي الدراسـات الكلاسـيكية ونصيرها، ليست في بلاده فقط، وإنما في كل أنحاء أوروبا.

بعد دراسته للقانون، شغل مناصب مهمة في برلمان بوردو. تزوج عام ١٥٦٥ ورُزق بست بنات، مات خمس منهن وهن صغيرات السن. وعندما بلغ السابعة والثلاثين عاد إلى قصره كي يبدأ بكتابة مقالاته وأولّ كِتابين له اللذين نُشـرا في بـوردو عام ١٥٨٠. بعـد ذلك قام مونتـين برحلة إلى روما بعربـات بطيئة مع التوقف في باريس و فينا أثناء السفر. وعندما كان في روما، علم أنه انتخِب محافظاً لبوردو.

وانتخب ثانية عــام ١٥٨٣. وبعد عامين عاد مجدداً إلى قصره لمواصــلة كتابــة المقالات، معتزلاً في مكتبة برجه الذي ســماها بعبارة «عاصمة حكمه»، حيث قرأ وحلم وكتب فيها. وفي ســنواته الأخيرة، حضّــر الطبعة الثالثة لمقالاته التي نشرت عام ١٥٩٥ بعد وفاته .

قد تشــير التعديــلات المتواصــلة التي أدخلها مونتين أثناء تنقيح مقالاته وتجديدها إلى أنــه لم يكن لديه خطة موضــوعة عندما بدأ يكتب. وفي أواخر القرن الســادس عشر، كان يُســعد المثقفــين الاقتباسُ مــن أقوال المؤلفين الكلاسيكيين وتطبيقها على أنفسهم واستخدامها في زمانهم. وهكذا طوروا كتابات أو عِبراً أدبية قصيرة. وبالطريقة نفسها دوّن مونتين ملاحظات وفكرات ناشــئة عن تأمل طويل في النصوص التي قرأها واطّلع عليها؛ وبالتدريج طوّر فكرةَ وصْفِ نفسِهِ وتصويرها بالألفــاظ، فكتــب مثلاً: «يعرفنــي الجميع من خلال كتابي، ويعــرف الجميع كتابي من خــلالي.» بهذه الطريقــة كان يأمل أن يحلل شخصــيته أو يختبرها في العديد من ظروف الحياة وأحوالها. وقد بيّن ذلك بكل إخلاص منذ البداية عندما قــال: «أيها القارئ، هذا كتاب صدق ونية حســنة؛ وقصدي أن يراني الجميع من خلال كتابي كما أنا عليه من دون زيف أو مكر أو خداع».

وقــد يســأل امــرؤٌ: ما هــي قيمة هذه الملاحظــات الشخصــية؟ ويجيــب مونتين بنفســه عن هذا السؤال: يرى المرء الإنسانية كلهــا في أي شــخص؛ وذلــك لأن كل فــرد يحمل جميع خصــائص النوع البشري. ومع أن مقالات مونتين تتحلى بصــفات شخصية إلا أنها تتحلى أيضــاً بعالمية الأدب العظيم. لم يخطط مونتين كما خطط روسو لإعطاء قرّائه بعض الاعترافات الشخصية التي يبرز فيها ذلك الغرور المفرط الذي يفرض نفسه، وإنما يتحدث عن نفســه. ضــابطاً إلهامه وأفكاره ومشــاعره قدر الإمكان، وذلك من خلال فطرته الســليمة وخبرته، إضــافة إلى خبرات الآخرين المدونة. يقول فولتير: «يالها من فكرة بارعة أن يعطينا مونتين صورة عن نفسه؛ لأنه من خلال تصــويره لنفسه صّور لنا الطبيعة البشرية».

يقول مونتين إنه جبان ومقدام في الوقت نفسه، وأبٌ أناني وصديق مخلص، وباختصار شــظايا متفرقة من التناقضات، ويعتقد أن هذه التناقضــات هــي الســمات الأساســية للإنسانية. وتُسلي هذه التناقضات مونتين في البداية؛ ولكنه عندما يواصل تفكيره وكتاباته، فإنه يبني عليها فلســفته عن الحياة القائمة على الشك.

جــاءت نزعة مونتين إلى الشــك نتيجة

ملاحظته القائلة: إنّ الإنسان مخلوق يتقلب ويتموج، ولا يمكنه الوصول إلى الحقيقة. ولا يستطيع العلم أو العقل أو الفلسفة أن يرشده أو يهديه. فالإنسان خادم مطيع للعادات والتحيز والمصلحة الشخصية والتعصب. إنه ضحية للظروف والصور التي تطبعها الظروف في ذهنه. وتُلاحظ متابعة الإنسان في كل «المقالات» وهي الموضوع المركزي لهذه المقالات. وتصل الشدة إلى درجة اتهامه بجريمة في مقالته الشهيرة «اعتذار».

على كل حال، لا يحطّم مونتين التماثيل الدينية أو يهاجم المعتقدات أو المؤسسات التقليدية، ولا يهجو أو يسخر من الحماقة أو السذاجة الإنسانية. إنه مفكر ذكي ومحافظ. وعندما يقول شخص «أنا أعرف كل شيء» ويلعن جاره أو يقتله لوقوع خلاف بينهما، يهمس مونتين لنفسه ويقول: «ماذا أعرف» كل الآراء العقائدية والمتطرفة تدين ذلك الشخص. ثم يقول أيضاً: إن معظم الحقائق التي تُدعى حقائق واضحة، هي مجرد حَزْر وظن. يجب علينا، أولاً قبل كل شيء، أن نتمهل في إصدار الأحكام أو القرارات، ويجب أن نرتاب بشعارات عصرنا.

«قد يخطئ رجل حكيم، أو مئة رجل حكيم، أو أمم عديدة. وقد تخطئ الطبيعة البشرية (كما نظن) لعدة قرون في هذه المسألة أو تلك. إذاً، كيف لنا أن نتأكد أنها تتوقف عن اقتراف الخطأ أحياناً وأنها ليست على خطأ في هذا القرن؟

إن مونتين أبيقوري (أحد أتباع الفيلسوف أبيقور). يؤيد الطبيعة وينحاز إليها ويعارض كل أشكال ضبط النفس. وكان يمكن أن يتبنى شعار: افعل ما يحلو لك. ويوضح هذه الفكرة على نحو لا لبس فيه في آخر فصول «مقالاته» عندما يقول: «إن أحسن موقف يأخذه امرؤٌ نحو الطبيعة هو الاستسلام لها ببراءة وبساطة. يا له من جهل صحي ومريح أو عدم أهمية فكرية يمكن أن يسبب ذلك للعقل السليم. فقط اسمح للطبيعة أن تسير حسب وجهتها؛ فهي تفهم همومنا أكثر مما نفهمها» هكذا يحاول مونتين أن يجعلنا نرى الطبيعة، المصدر الخفي لكل شكل من الاعتدال والطمأنينة.

بسبب استهتاره الأخلاقي، لم يوافق على رأيه باسكال وكل الكهنة والوعاظ الذين يعرفون أن الإنسان مخلوق وهِنٌ وضعيف، لذلك يحاولون إصلاحه وضبطه وتأديبه. وبالمقابل هناك من اعتبر مونتين معلمهم ومولاهم، أمثال الملحدين في القرنين السابع والثامن عشر وفولتير وواضعي الموسوعة الفرنسية في القرن الثامن عشر وأصحاب المذهب العقلي في القرن التاسع عشر. ومن

التضارب بمكان أن يُعجب هؤلاء المؤلفون بمونتين ويؤمنون بالوقت ذاته بالتقدم ويكرسون طاقاتهم له. ومع ذلك يبدو سلوكهم وبياناتهم الرسمية منطقية تماماً. فقد قدروا مونتين كعدو دقيق وساخر للثقة المبالغ فيها. إنه مونتين الذي قال: «إن سبب هلاك الإنسان ومصدر أذاه هو توهمه أن لديه حقيقة معارفه وثقته بها» وهكذا أضعف مونتين الفكر الذي لا يقوم على بينة أو دليل ومهد الطريق للفكر الحديث.

سبق نظام مونتين التربوي عصره كثيراً، وبيّن الطريق للمربين في العصور التالية .لذا يجب أن يكون الهدف الجوهري للتربية . في بعض نواحيه المثالية هو تمكيننا من فهم الأشياء والناس كما هم، وتمضية الحياة على نحو متناغم ومتآلف. و لا يمكن تحقيق هذا الهدف من دون منظور معين من القيم أو توازن عقلي محدد. ويشدد مونتين نوعاً ما على أهمية الوصول إلى المحاكمة العقلية والاجتهاد، وليس فقط حفظ الحقائق عن ظهر قلب. وعلى المرء أن يختار معلماً حكيماً وعالماً، إذا كان ذلك ممكناً. وإذا كان هناك خيار، فعلى المرء أن «يختار معلماً له عقل موهوب، لا عقلاً ممتلئاً بالمعلومات.. إن العالم العظيم عبارة عن مرآة كبيرة ينبغي أن نرى نفسنا فيها ونعرفها كما هي، وباختصار أتمنى أن تكون الكتاب المدرسي لتلاميذي» إن الدروس التي نتعلمها من الحياة والطبيعة أكثر قيمة من كل كتب العالم.

بالنسبة لمونتين «ليست الفضيلة، كما تقول الفلسفة المتشددة، مزروعة على قمة جبل شاهق وعر لا يمكن الوصول إليها. فالذين وصلوا إلى الفضيلة يقولون عكس ذلك: إنها موجودة في سهل جميل خصب مزدهر، ويمكن النظر منه إلى كل الأشياء الأدنى منه. فإذا عرفت مكان الفضيلة، يمكنك الوصول إليها بسهولة ويسر وذلك باتباع طرقات ظليلة خضراء مزهرة ممهدة تميل قليلاً كما تميل قبة السماء» إن السمة الجوهرية لأخلاق مونتين كراهيته الفطرية للتوتر. إنه آخر شخص يمكن أن يُشهر سلاحه ضد بحر من الاضطرابات. يجب أن تكون الدراسة مفيدة وذات قيمة، وليست مهمة مرهقة أو ثقيلة. إن المعارف على كل حال ذات شأن وفائدة، ولكن لا ينبغي أن تفسد التوازن العقلي والجسدي.

تعكس مقالات مونتين أخلاق مؤلفها. فهي مكونة من شرود غريب لذهن طليق ولافت، يتصف بتناقضات واضحة لقرار سديد جاء نتيجة إملاء خيال غير منضبط. فتراه ينتقل من بحث إلى آخر كما يوجهه الاستطراد والانحراف عن الموضوع. وأحياناً

يكتب عن شيء آخر يختلف عما يوحي به العنوان. ولا يحاول ترتيب مقالاته التي تبلغ أربعاً وتسعين وفق أي ترتيب منطقي. للمرء أن يتصفح مقالاته ولكنه لا يستطيع قراءتها على التعاقب أو التوالي في هذه الفوضى غير المقصودة، يصل مونتين عاجلاً أم آجلاً لمعظم الأبحاث المفيدة للإنسانية. فهو يكتب عن الصداقة ووقت الفراغ وآكلي لحوم البشر والنساء والعزلة والصلاة والكتب والنوم. أما أفكاره حول هذه المسائل فإنها تنوّرنا فيما يتعلق بأنفسنا أو بالمؤلف أو الجنس البشري. كان مونتين أول من كتب حول هذا النوع من المقالات الشخصية؛ وإن أتباعه أمثال بيكون وأديسون ولام.. مدينون له كثيراً.

يتمتع كثير من الناس بنظرة ثاقبة أو حكمة أعمق من نظرته وحكمته. ولكن ليس ثمة شخص يتمتع بتلك الوفرة من الآراء وذلك الفيض من الأفكار. لم يكن مونتين يوماً مملاً أو منافقاً؛ لقد تحلى دائماً بموهبة جعلت القارئ يُعنى بكل ما كان يُعنى به.

المصدر:

The Reader's Companion To World Literature.

الناشر:

Mentor Book

☆ ☆ ☆